

unesp  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

ALINE SHAABAN SOLER

**A METRÓPOLE E A PROSA
CINEMATOGRAFICA NO MODERNISMO
ESTADUNIDENSE**

Uma abordagem de *Manhattan Transfer* de John Dos Passos



ARARAQUARA – SP
2015

ALINE SHAABAN SOLER

**A METRÓPOLE E A PROSA
CINEMATOGRAFICA NO MODERNISMO
ESTADUNIDENSE**

Uma abordagem de *Manhattan Transfer* de John Dos Passos

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teoria e crítica da narrativa

Orientadora: Profa. Dra. Wilma Patricia Marzari Dinardo Maas

Bolsa: CAPES

ARARAQUARA – SP
2015

Soler, Aline Shaaban

A metrópole e a prosa cinematográfica no modernismo
estadunidense: Uma abordagem de „Manhattan Transfer“
de John Dos Passos / Aline Shaaban Soler – 2015.
90 f .

Dissertação (mestrado em Estudos Literários) –
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita
Filho”, Faculdade de Ciências e Letras (Campus
Araraquara)

Orientadora: Wilma Patricia Marzari Dinardo Maas

1. Dos Passos, John. 2. Metrópole. 3. Montagem. 4.
Modernismo Estadunidense. 5. Prosa Cinematográfica. I. Título

ALINE SHAABAN SOLER

A METRÓPOLE E A PROSA CINEMATOGRAFICA NO MODERNISMO ESTADUNIDENSE

Uma abordagem de *Manhattan Transfer* de John Dos Passos

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teoria e crítica da narrativa
Orientadora: Profa. Dra. Wilma Patricia Marzari Dinardo Maas
Bolsa: CAPES

Data da defesa: 18/05/2015

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Profa. Dra. Wilma Patricia Marzari Dinardo Maas,
Universidade Estadual Paulista, UNESP, Araraquara

Membro Titular: Profa. Livre Docente Márcia Valéria Zamboni Gobbi
Universidade Estadual Paulista, UNESP, Araraquara

Membro Titular: Profa. Dra. Virginia Célia Camilotti
Universidade Metodista de Piracicaba, UNIMEP.

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

Aos meus pais e, especialmente, ao Thiago.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer a todos aqueles que estiveram junto a mim ao longo deste percurso do mestrado em Estudos Literários tão importante na minha vida. Primeiramente, gostaria de agradecer ao Programa de Pós-Graduação da UNESP Araraquara e à Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelas oportunidades fornecidas para o desenvolvimento deste trabalho.

Aos professores que me auxiliaram nesta empreitada, àqueles que ministraram as disciplinas que frequentei durante o primeiro ano de mestrado, mas, sobretudo, àqueles que contribuíram para o processo de escrita desta dissertação, Luiz A. C. N. Lastória, Alcides Carlos dos Santos, Renato Bueno Franco, Márcia Valéria Zamboni Gobbi e Virginia Célia Camilotti. Um agradecimento especial a minha orientadora, Patricia, que esteve comigo sempre que precisei e me mostrou, nos momentos necessários, que nem tudo estava perdido, pelo contrário. Gostaria de reconhecer, igualmente, a importância daqueles amigos que contribuíram com discussões e conselhos para o trabalho, Pauline, Rodrigo, Julian, Helenira e Isabela; e àqueles que me auxiliaram com a correção do escrito, Jônatas e Claudete.

Aos amigos que, como os já citados, são tão importantes para mim, Lígia, Ana Carolina, Amanda, Rafael, Ana Clara, Isabel, Mariana e Minglows. Um enorme agradecimento a minha mãe Jehan e meu pai Cristovam, por tudo aquilo que puderam ofertar, assim, contribuindo para quem hoje sou, e ao meu querido irmão, Thiago. Por fim, um agradecimento mais do que especial ao Lindo, que esteve do meu lado e me apoiou, sobretudo, durante estes últimos dias de intensa reflexão que acompanharam a conclusão deste trabalho.

Obrigada a todos vocês!

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo apresentar uma análise da obra modernista *Manhattan Transfer* (1925) do escritor estadunidense John Dos Passos. Embora o escritor seja considerado um dos mais significativos do período, sua obra não tem sido tão estudada quanto a de outros modernistas estadunidenses do mesmo período, como por exemplo, William Faulkner, Ernest Hemingway ou Scott Fitzgerald. Após uma breve introdução responsável por apresentar o autor, o primeiro capítulo da dissertação visa investigar as relações entre *Manhattan* e as principais características literárias modernistas, no intento de compreender o motivo pelo qual a obra tem sido deixada num segundo plano. Sustenta-se aqui a hipótese de que isto se daria devido ao fato de ela não corresponder exatamente ao que tem sido definido como a essência do modernismo, apresentando traços que a aproximariam do realismo. O segundo capítulo propõe uma abordagem cinematográfica de *Manhattan*, justamente, no sentido de apreender a relação entre características modernistas e realistas. Para isto, parte-se da análise estrutural da obra realizada por Pouillon e Sartre e dos conceitos de montagem de Griffith e Eisenstein. Em seguida, empreende-se uma análise a partir destes referenciais teóricos. O terceiro capítulo, com base nas reflexões estabelecidas no segundo, discorre a respeito do modo como a cidade de Nova York está presente na obra e apresenta a análise das narrativas de três de seus personagens principais. Nas considerações finais, é reconhecida a importância que a noção de simultaneidade – que é somente obtida por meio de uma prosa cinematográfica, visando, justamente, a representação da metrópole – possui na obra e a necessidade de um olhar crítico-reflexivo para a compreensão nas relações expressas em *Manhattan*.

Palavras-chave: John Dos Passos; *Manhattan Transfer*; montagem; metrópole; modernismo estadunidense; prosa cinematográfica.

ABSTRACT

This study aims to present an analysis of the modernist novel *Manhattan Transfer* (1925), by the writer John Dos Passos. After introducing the author, the first chapter investigates the relations between *Manhattan* and the main literary modernist characteristics, intending to understand the reason why the work of Dos Passos has been in a second plan by the critics. We endorse the hypothesis that it occurs because *Manhattan* doesn't exactly coincide with what has been considered the essence of the modernism, presenting characteristics that are close to the realism. The second chapter purposes a *Manhattan*'s cinematographic approach precisely in the sense of grasping the relation between modernist and realist characteristics. In order to do it, we start with the structural analysis of Dos Passos's work made by Pouillon and Sartre; and with the Griffith's and Eisentein's concept of montage. After that, we perform an analysis according to these theoretical references. The third chapter, based on the ideas of the second, is about New York and its representation in the novel and presents an analysis of three of the most important characters. In the final consideration, it is argued the significance of the idea of simultaneity, obtained thanks to a cinematographic prose with the purpose of depicting the metropolis, and the need of a reflexive and critic view to understand the relations that are presented in *Manhattan*.

Key-words: John Dos Passos; *Manhattan Transfer*; Montage; Metropolis; U.S.A. Modernism; Cinematographic Prose.

SUMÁRIO

| | |
|--|-----------|
| INTRODUÇÃO | 10 |
| CAPÍTULO I | |
| <i>Manhattan Transfer</i> e o modernismo | 14 |
| CAPÍTULO II | |
| Um romance cinematográfico | 30 |
| CAPÍTULO III | |
| A metrópole de Nova York | 54 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 87 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 89 |

Introdução

John Dos Passos pode ser considerado um dos mais significativos escritores do modernismo nos Estados Unidos. É inegável que seu nome ficou para posteridade, sobretudo em razão da trilogia *U.S.A.* – composta pelas obras *The 42nd Parallel* (1930), *1919* (1932) e *The Big Money* (1936) –, mas também por obras como *Manhattan Transfer* (1925), *Three Soldiers* (1921) e *One Man's Iniciation* (1917). Muitos críticos têm se referido ao fato de Sartre considerá-lo o maior escritor de seu tempo (2005). A fim de justificar sua importância na literatura do século XX, empreende-se aqui uma breve incursão na trilogia *U.S.A.*, embora esta não seja o objeto de estudo da presente dissertação, no intento de sugerir os motivos pelos quais Dos Passos é um dos nomes mais significativos do modernismo e, ainda nos dias de hoje, deve ser lido.

Comumente descrito como um amplo retrato da vida estadunidense durante as três primeiras décadas do século XX, *U.S.A.* tornou-se uma obra importante para o modernismo estadunidense graças aos experimentos formais mobilizados pelo autor. Vários protagonistas, notícias de jornais, fluxos de consciência e biografias de figuras públicas são articulados, em uma espécie de mosaico que realiza um panorama da vida do homem moderno que, mesmo em meio à multidão, permanece solitário.

O jovem anda sozinho, rápido mas não o bastante, longe mas não o bastante (rostos passam e desaparecem, conversas tornam-se farrapos, passadas perdem-se nos becos); ele precisa tomar o último metrô, o bonde, o ônibus, subir correndo as pranchas de embarque de todos os vapores, registrar-se em todos os hotéis, trabalhar nas cidades, atender os anúncios de empregos, aprender os ofícios, pegar os empregos, morar em todas as pensões, dormir em todas as camas. Uma cama só não basta, um emprego só não basta, uma vida só não basta. À noite, a cabeça rodando de desejos, ele caminha sozinho, só. (DOS PASSOS, 2012, p.12)

Ao longo da trilogia, tem-se a oportunidade de conhecer não apenas um, “uma vida só não basta”, mas vários destes jovens que andam solitários, ansiosos por conquistar um mundo em que as distâncias foram encurtadas, “longe, mas não o bastante”, o tempo reduzido, “rápido mas não o bastante” e a velocidade se faz sentir cada vez mais. E, no entanto, este jovem, por mais que ande, por mais que vagueie pelos mais diversos lugares, ainda permanece só, pois a experiência da modernidade é a experiência de estar só. A narrativa, então, se apresenta como um antídoto para a solidão:

Não era nas longas caminhadas em meio às multidões apressadas à noite que ele se sentia menos só [...];
mas nas palavras de sua mãe falando-lhe de muito tempo atrás, em seu pai falando de quando eu era menino, nas divertidas histórias dos tios, nas mentiras que os garotos contavam na escola, nas patranhas dos empregados,

nas histórias cabeludas que os soldados de infantaria contavam após o toque de silêncio;
era o falar que ficava nos ouvidos, o elo que mexia com o sangue; USA.
(DOS PASSOS, 2012, p.13)

É necessário narrar. Só quando se narra “o falar que ficava nos ouvidos”, como bem o faz *U.S.A.*, é que se esvai a solidão. Só quando se narra é que essas experiências, não de um, mas de muitos, estão mais próximas de serem compreendidas e deixam de ser solitárias.

Se Dos Passos não foi o maior escritor da primeira metade do século XX, isso não torna gratuita a afirmação de Sartre. Dos Passos tem muito a dizer enquanto artista modernista, seja com relação aos experimentos formais que realiza, seja com relação ao modo como abordou o modo de vida estadunidense em sua época – aspectos que, evidentemente, só podem ser compreendidos em conjunto.

No entanto, nos dias de hoje, Dos Passos parece ter perdido parte de seu prestígio entre a crítica estadunidense. Como pontuam Andrew Hook e David Seed (2010, p.251), “Em comparação com outros grandes nomes dos anos entre guerras, tais como Hemingway, Faulkner e Fitzgerald, ele recebeu menos atenção da crítica”¹. Uma breve busca na base de dados do *Project MUSE* só confirma essa tese. Isto porque, ao se pesquisar por „John Dos Passos“, surgem 1197 resultados referentes a artigos, resenhas e livros, enquanto que, para „Ernest Hemingway“, „William Faulkner“ e „Scott Fitzgerald“, 3249, 5503 e 5054, respectivamente². A necessidade de referir-se a Sartre para justificar a escolha da obra de Dos Passos enquanto objeto de estudo está relacionada com essa perda de prestígio.

O fato é que, depois de *U.S.A.*, Dos Passos não escreveu nenhuma obra com o mesmo impacto desta. Donald Pizer (2012, p.51), por exemplo, ao buscar compreender como que, a partir de influências modernistas, Dos Passos construiu seu próprio estilo narrativo, afirma que, “embora a carreira de Dos Passos abranja metade de um século, a parte mais significativa de sua obra se dá durante a década de 1920”³. Além disso, outro fator de peso para seu descrédito foi, ao que parece, sua trajetória política. Ao final de sua vida, Dos Passos, cuja postura política na juventude “foi até a participação no conselho editorial da revista *New Masses* e na defesa pública da inocência dos anarquistas Sacco e Vanzetti” (MARKUN, 2013, p.11), estava profundamente envolvido com a extrema direita estadunidense, “integrando a equipe da *National Review* de William F. Buckley Jr., a Bíblia do conservadorismo norte-

¹ No original: “In comparison with other big names of the interwar years, such as Hemingway, Faulkner, and Fitzgerald, he has received far less critical attention.” (HOOK; SEED, 2010, p.251)

² Pesquisa realizada no dia 20 de julho de 2014 no site <http://muse.jhu.edu/>, com os termos „John Dos Passos“, „Ernest Hemingway“, „William Faulkner“ e „Scott Fitzgerald“.

³ No original: “Although John Dos Passos’s career spans half a century, the bulk of his significant work occurred during the 1920s.” (PIZER, 2012, p.51)

americano, altar-mor do senador Joseph McCarty” (MARKUN, 2013, p.12). Dadas essas condições, se a recepção de Dos Passos nos Estados Unidos já é problemática, no Brasil ela é mínima.

O presente trabalho tem como proposta empreender uma análise da obra *Manhattan Transfer* (1925), considerada, ao lado de *U.S.A.*, uma das principais composições de Dos Passos. Para Hook e Seed (2010, p.253), é a primeira obra modernista do autor. Isto porque conjuga em si conteúdo e forma modernistas.

Em *Manhattan* estão presentes vários dos recursos utilizados em *U.S.A.* e, além disso, ambas as obras ancoram-se na montagem. Dentre esses recursos, dois são particularmente evidentes. Um é o uso de jornais no intento de relacionar o cotidiano particular das personagens ao contexto histórico, o que acaba por desmascarar o *modus operandi* da imprensa (HOOK; SEED, 2010, p.257). Em *U.S.A.* um dos quatro modos narrativos é o *Newsreel*⁴ que é composto por manchetes, chamadas e trechos mais longos de jornais, assim como por canções populares. O outro recurso é a escolha não de um, mas de vários protagonistas, o que, com relação a *Manhattan*, será abordado mais adiante.

O fato das narrativas em *U.S.A.* não serem tão fragmentadas como em *Manhattan* é uma das diferenças mais marcantes entre as duas obras. Gretchen Foster (1986), por exemplo, considera este caráter fragmentado como um dos pontos problemáticos de *Manhattan*. Em sua análise, a técnica desenvolvida no primeiro volume da trilogia seria mais adequada: “Dos Passos viajou para longe dos efeitos violentamente caleidoscópicos de *Manhattan Transfer* para alcançar a dinâmica controlada do *Paralelo 42*”⁵ (FOSTER, 1986, p.192).

Em *U.S.A.*, o leitor se identifica muito mais facilmente com as personagens do que em *Manhattan*, justamente devido ao seu estilo excessivamente fragmentado. Não há tempo para identificação em um episódio de, por exemplo, cinco páginas, abruptamente cortado e sucedido por outro, cujo protagonista não possui nada em comum com o anterior. Ainda que por razões distintas, Hook e Seed (2010) também chamam atenção para a dificuldade de se criar empatia por eles:

Quando se olha as pessoas que Dos Passos descreve [...] a imagem certamente escurece. Não há heróis ou heroínas aqui. Apesar da vasta gama de personagens, não há nenhum com que o leitor possa se identificar, ainda

⁴ O termo designa pequenos filmes de caráter documentário, geralmente apresentados antes da exibição de outros filmes no cinema. São compostos por manchetes e cenas. Com o surgimento da televisão, tornaram-se obsoletos. O *Newsreel* pode ser considerado a primeira forma de noticiário a existir. E, nos dias de hoje, seu valor histórico está no registro cinematográfico de acontecimentos da primeira metade do século XX.

⁵ No original: “Dos Passos traveled far from the violent kaleidoscopic effects of *Manhattan Transfer* to reach the controlled dynamics of *The 42nd Parallel*” (FOSTER, 1986, p.192)

que, nós possamos, talvez, sentir pena por algumas poucas. (HOOK; SEED, 2010, p.256)⁶

Como bem pontuam os mesmos autores, *Manhattan* não deve ser visto apenas como um exercício para a composição de *U.S.A.*. Cada um possui suas particularidades. Em *Manhattan*, a vida nos grandes centros urbanos e o modo como os indivíduos são tragados pelas forças impessoais da sociedade (Hook; Seed, 2010, p.253) pode ser considerado o tema principal. Embora a trilogia também aborde tal tema, outros, como a I Guerra Mundial, possuem peso igual ou maior do que o da vida na metrópole. Mesmo a organização estrutural as duas obras é distinta. Ambas trabalham com o princípio do conflito entre trechos narrativos na produção de sentido. No entanto, enquanto *Manhattan* trabalha apenas com o narrador em terceira pessoa onisciente ⁷, *U.S.A.* trabalha com *quatro* modos narrativos distintos (PIZER, 2012).

Duas frentes de análise tem-se mostrado muito produtivas no que tange à compreensão de *Manhattan*. São elas: a da representação da metrópole – com o surgimento das multidões, a relação entre massa e indivíduo e o impacto do desenvolvimento do capitalismo – e a fragmentação da obra. Uma abordagem mais voltada ao conteúdo da obra e outra à estrutura da mesma. Embora a grande maioria da bibliografia visitada aborde ambas as frentes de análise, geralmente uma das duas é desenvolvida de forma mais sistemática, ora a da representação da metrópole, ora a da estrutura da obra. É evidente que ambos os aspectos estão profundamente relacionados e dependem um do outro. Assim como a representação da metrópole em *Manhattan* depende da organização fragmentada do mesmo, esta não teria se desenvolvido em outro contexto histórico que não o dos grandes centros urbanos.

A presente dissertação, antes de investigar como essas duas frentes de análise contribuem para a compreensão de *Manhattan*, propõe-se a investigar o modo como ela se relaciona com o legado modernista e o modo como a crítica literária o tem definido.

⁶ No original: “When one looks at the people Dos Passos describes [...] the picture certainly darkens. There are no heroes or heroines here. Despite the vast range of characters, there is none with whom the reader can identify, though for a few we perhaps feel pity.” (HOOK; SEED, 2010, p.256)

⁷ Segundo Pizer, Dos Passos se utiliza de dois expedientes modernistas em *Manhattan*: a inclusão de modos não narrativos dentro da narrativa (jornais e canções populares como anteriormente citado); e a fragmentação do enredo em aproximadamente vinte linhas narrativas (Pizer, 2012, p.56).

I – *Manhattan Transfer* e o modernismo

A hipótese que aqui se defende é a de que, apesar de não restarem dúvidas a respeito do caráter modernista de *Manhattan Transfer*, este não se adequa, em absoluto, às características que têm sido definidas com a expressão, por excelência, modernista. Neste sentido, a proposta que se pretende desenvolver não é a de enquadrar, ou não, a obra em questão em um determinado padrão dito modernista, pois isso seria reduzir a complexidade, seja de um, seja de outro. Tenciona-se, isso sim, confrontar a obra com esse determinado padrão no intento de refletir a respeito de ambos e apontar as debilidades deste padrão, e, sobretudo, compreender os próprios atributos de *Manhattan*.

Vários críticos já procuraram definir um conjunto de características que pudesse captar a essência do que seria o modernismo. E muitos daqueles que se propõem a essa tarefa têm apontado para suas dificuldades, devido à amplitude de manifestações que o termo modernismo abrigou e ainda abriga nos dias de hoje. No entanto, algumas características ditas modernistas, que estão intimamente relacionadas entre si, parecem ser objeto do consenso entre a maioria daqueles que se debruçaram sobre o problema. A primeira delas é a oposição ao realismo, enquanto período histórico com uma forma particular de representação da realidade. Cai por terra, com os escritores modernistas, a noção de que seria possível imprimir um retrato fidedigno, mesmo objetivo, da realidade. A segunda, surgida como consequência da primeira, seria a noção de que toda e qualquer representação da realidade é mediada por uma subjetividade, por um indivíduo que imprimiria seus valores, concepções e história de vida, mesmo que inconscientemente, naquilo que expressa. Neste sentido, uma narrativa seria apenas uma forma particular de apreender os acontecimentos. A terceira, também consequência natural das anteriores, é a multiplicação dos focos narrativos. Já que nenhuma subjetividade daria conta da representação plena da realidade, a presença de mais de uma perspectiva ao menos demonstraria a inexistência de uma apreensão única dos fatos e, além disso, demonstraria a infinidade de ângulos pelos quais um fenômeno pode ser captado. Em *O tempo no romance* (1974), Jean Pouillon realiza a seguinte distinção entre “romances clássicos” – o que aqui se trata por realismo – e “romances modernos”:

Estamos, portanto, de acordo para designar como “romances clássicos” os que dependem dessa psicologia segundo a qual um ser existe pelos sentimentos por ele experimentados, e como “romances modernos”, os que dependem pelo contrário, da psicologia segundo a qual os sentimentos só adquirem sentido por e para aquele que julga experimentá-los. Num romance de Dostoiévski, por exemplo, há um valor psicológico geral concernente aos sentimentos analisados e que o leitor facilmente distingue dos heróis

retratados. Esta distinção já não é possível num romance de Faulkner, o que, aos olhos dos leitores habituados aos romances clássicos, surge como um defeito, como uma perda. Esta perda é real, porém compensada: já não podemos separar os sentimentos e os personagens, parecendo-nos estes mais reais, logo de imediato; seu universo se impõe a nós de maneira mais instante. (POUILLON, 1974, p.83-4)

Em uma frase certa e sintética do que seria a fortuna modernista, Erich Auerbach, em *Mimesis* (1976), define-a da seguinte maneira: “representação consciente pluripessoal, estratificação temporal, relaxamento da conexão com os acontecimentos externos, mudança da posição da qual se relata” (p.492).

Das três características elencadas acima, a segunda e a terceira são facilmente reconhecidas na estrutura formal de *Manhattan Transfer*. Deste modo, antes de se investigar a relação da primeira característica com a narrativa em questão, cabe analisar como a segunda e a terceira são abordadas pela crítica literária e de que maneira estão presentes em *Manhattan*. A título de uma visão mais geral, escolhe-se aqui trabalhar com a concepção de modernismo de Erich Auerbach em *Mimesis*, como uma referência clássica, com as reflexões de Peter Gay em *Modernismo* (2009), como uma referência mais atual, e com o artigo *U.S. Modernism*, de Susan Hegeman, presente em *A Companion to Twentieth-Century United States Fiction* (2010), como referência específica do modernismo estadunidense.

No último capítulo de *Mimesis*, Auerbach se dedica à análise da prosa modernista. Para tal, escolhe como objeto de estudo o romance *To the lighthouse*, de Virginia Woolf, no qual acredita encontrar as características mais peculiares da literatura do período. Sobre o papel da subjetividade e da multiplicidade de perspectivas na representação, na própria apreensão da realidade, Auerbach afirma o seguinte:

Pois dentro de nós realiza-se incessantemente um processo de formulação e de interpretação, cujo objeto somos nós mesmos: a nossa vida, com passado, presente e futuro; o meio que nos rodeia; o mundo em que vivemos, tudo isso tentamos incessantemente interpretar e ordenar, de tal forma que ganhe para nós uma forma de conjunto, a qual, evidentemente, segundo sejamos obrigados, inclinados e capazes de assimilar novas experiências que se nos apresentam, modifica-se constantemente de forma mais rápida ou mais lenta, mais ou menos radical. Estas são as ordenações e as interpretações que os escritores modernos de que tratamos tentam apanhar num instante qualquer; e não uma, mas muitas, quer de diferentes personagens, quer da mesma personagem, em instantes diferentes de tal forma que a partir do entrecruzamento, da complementação e da contradição surge algo assim como uma visão sintética do mundo ou, pelo menos, um desafio à vontade de interpretar sinteticamente do leitor. (AUERBACH, 1976, p.494-5)

Neste trecho fica explícita a busca de um sentido para o mundo empreendida pela subjetividade. Sentido este que, na modernidade, vai perdendo seu caráter coletivo e assumindo traços individuais, o que estaria profundamente relacionado com a rejeição das

técnicas narrativas realistas. Note-se aqui também que a reflexão estabelecida por Auerbach possui um caráter muito mais amplo, que se estende para além do ramo literário, percorrendo a respeito dos processos de formulação não apenas literários, mas cotidianos, do homem comum. Se essa preocupação com a vida prosaica pode ser considerada uma das características fundamentais da literatura realista, é possível afirmar que, na modernista, ela igualmente possui papel chave, como ficará evidente na análise de *Manhattan*.

As formulações de Peter Gay a respeito do modernismo em muitos aspectos podem ser aproximadas das de Auerbach. Primeiramente, por um fator óbvio, mas de grande importância, que é a escolha dos autores. Embora o principal foco de análise de Auerbach seja um romance de Woolf, isso não o impede de citar outros autores modernistas, dentre eles Marcel Proust e James Joyce (1976, p.493), e reconhecer suas contribuições para o período. Gay escolhe cinco autores para discorrer a respeito das características da prosa modernista. São eles: Henry James, Joyce, Woolf, Proust e Franz Kafka. Vale ressaltar que a escolha dos mesmos autores leva ambos os críticos em questão a conclusões muito semelhantes.

Para Gay, o modernismo pode ser definido por dois atributos que, aparentemente, estão presentes em toda produção modernista, seja ela literária, plástica ou teatral/cinematográfica, entre outras. São estes: a necessidade de questionar os padrões vigentes, de ser herético; e a necessidade contínua de dobrar-se sobre si mesmo, de uma autorreflexão crítica. Nas palavras do próprio autor:

A despeito de todas as diferenças visíveis, os modernistas de todas as cores compartilhavam dois atributos fundamentais, [...]: primeiro, o fascínio pela heresia, que impulsionava suas ações a confrontar as sensibilidades convencionais; segundo, o compromisso com um exame cerrado de si mesmos por princípio. Todos os outros possíveis critérios de classificação, por mais promissores que fossem, falharam [...]. (GAY, 2009, p.19-20)

Como estes dois pressupostos refletem na poesia, mas, sobretudo, na prosa modernista? Para o autor, justamente no questionamento da estética realista do século XIX, o que significou tornar explícita a própria técnica textual, antes mascarada (2009, p.182-3), e no desenvolvimento de uma prosa o mais próxima possível do movimento do pensamento, que originaria uma das maiores invenções modernistas, o monólogo interior.

Em suma, a literatura modernista corroe os critérios aceitos para a avaliação literária – a coerência, a cronologia, o fechamento, para não citar a reticência – e passou a se dedicar intensamente à introspecção. [...]. Veja-se um exemplo modernista clássico: *Os moedeiros falsos* (1926), a construção mais engenhosa de André Gide. [...]. É um vivo símbolo do protesto modernista contra a narrativa literária convencional. A humilde realidade ficou para trás, resfolegando. (GAY, 2009, p.185-6)

Se a “humilde realidade ficou para trás, resfolegando”, isto só se deu, como o autor afirma mais de uma vez ao longo de seu texto, porque os modernistas estavam empenhados na busca da realidade interna, subjetiva, de um retrato que, por se declarar mediado por uma consciência, seria, por isso mesmo, mais sincero.

A visão exposta por Susan Hegeman em *U.S. Modernism* pode ser aproximada das expostas por Auerbach e Gay. Como a própria autora afirma, é possível constatar que, embora as produções modernistas possuam particularidades de acordo com sua origem geográfica, o modernismo pode ser considerado um movimento que se expandiu pelo globo. Em sua análise do período, Hegeman irá apresentar o contexto social que propiciou o desenvolvimento da literatura modernista, discorrendo a respeito tanto de seus aspectos formais quanto de seus conteúdos, de modo a citar os escritores estadunidenses que se sobressaíram. Dentre eles, além de John Dos Passos, ela cita Gertrude Stein, William Faulkner, Sherwood Anderson, Ernest Hemingway, Jean Toomer, Scott Fitzgerald, Williams Carlos Williams, Sinclair Lewis. Um dos atributos que faz o texto de Hegeman tão consistente é o modo como ela relaciona a produção modernista com a necessidade de lidar com o processo de modernização capitalista e as mudanças que este trouxe. Um exemplo de como ela aborda a questão encontra-se no modo pelo qual expõe as consequências da máquina de escrever na própria concepção da ficção modernista (2010, p.14). A respeito das inovações trazidas pelos modernistas, ela afirma:

Os escritores de ficção modernista compartilharam com os artistas de outros gêneros a ideia de que eram necessárias novas formas para expressar a experiência do mundo moderno e o senso de libertação das exigências da representação realista. Para os escritores de ficção, essa quebra da verossimilhança implicou o abandono de várias convenções da forma realista, incluindo uma perspectiva narrativa comedida e onisciente, e uma ênfase nas complexidades do personagem, contexto social e situações éticas. Mas além disso, quebrou também com aquilo que poderia ser visto como a premissa social por detrás do realismo literário: a ideia de que era possível representar o contexto social de um personagem como uma totalidade coerente e complexa. A ficção modernista, então, poderia ser caracterizada não apenas pelos experimentos no modo e na perspectiva narrativa, gênero, caracterização e enredo, mas também pela noção de uma ampla fragmentação da visão social da ficção: para os modernistas, o mundo complexo e caótico do século XX não era mais compreendido como totalmente representável do modo confiante e completo dos realistas do século XIX. (HEGEMAN, 2010, p.14-5)⁸

⁸ No original: “Modernist fiction writers shared with artists of other genres both the view that new forms were needed to express the experience of the moderns world and the sense of liberation from the requirements of realistic representation. For fiction writers, this departure from verisimilitude entailed the abandonment of several conventions of realistic fiction, including an unobtrusive and omniscient narrative perspective and an emphasis on the complexities of character, social context, and ethical situations. But, in a larger sense, it broke as well from what one might see as the social premise behind literary realism: the idea that one could represent a

A partir dessas concepções do modernismo é possível notar o grau de dificuldade de se caracterizar tal período sem referir-se ao realismo para defini-lo. Ao que tudo indica, a referência ao realismo opera em dois sentidos completamente opostos, mas simultaneamente complementares. A saber, no sentido de estabelecer tanto uma ruptura – a subjetividade modernista em oposição à objetividade realista – quanto uma continuidade – a representação modernista como um grau mais elevado, consequência natural da representação realista. É o que permite, por exemplo, Jean Pouillon em *O tempo no romance* (1974), citando E. Coindreau, afirmar, com relação a Faulkner, a existência de um “realismo subjetivo”:

[...] a concepção faulkneriana do mundo, a propósito da qual E. Coindreau fala em “realismo subjetivo” (prefácio a *The Sound and the Fury*). A expressão é clara: real é o que aparece para mim e da maneira como me aparece (e tudo leva a crer que falar em verdade não teria muito sentido para Faulkner: o subjetivismo é evidente). O realismo consiste em respeitar o que dizem, pensam ou sentem os indivíduos, sem pretender corrigi-los. Tanto quanto Dos Passos, embora numa outra direção, Faulkner leva a bom termo a malograda tentativa dos realistas clássicos, e malograda em razão de uma psicologia deficiente. Naturalmente, a realidade em questão é antes de tudo a realidade humana, a sua maneira de desvendar-se aos olhos de quem a observa, sem preconceitos, por certo, mas adotando necessariamente um certo ponto de vista (pois, embora possamos muda-lo, sempre haveremos de ter um). (POUILLON, 1974, p.105)

Neste excerto, Pouillon estabelece uma relação entre Dos Passos e os realistas clássicos. Essa relação será abordada posteriormente. No presente momento, cabe pontuar o modo como as características e conteúdos modernistas acima descritos estão presentes em *Manhattan Transfer*.

Uma breve análise da obra já evidenciaria seu caráter modernista em se tratando de aspectos formais e estruturais. Isso porque a obra inteira é fragmentada em episódios curtos que, em geral, não ultrapassam vinte páginas. Mais do que isso, esses episódios versam sobre personagens que aparentemente não possuem característica em comum. São mulheres, homens de várias idades, pertencentes a classes sociais distintas com interesses particulares díspares, pessoas comuns, como aquelas que qualquer um pode encontrar ao dobrar uma esquina. Um caipira em sua busca fracassada de uma vida melhor, um advogado em plena ascensão profissional, uma bela atriz de teatro frustrada emocionalmente e um jornalista incapaz de se encontrar em sua profissão são algumas das personagens que dão colorido à

character’s social environment as a coherent and complex totality. Modernist fiction, then, would be characterized not only by experiments in narrative mode and perspective, genre, characterization, and plot, but also by a sense of the larger fragmentation of fiction’s social vision: for the modernists, the complex and chaotic world of the twentieth century was no longer understood as fully representable in the confident and complete way of the nineteenth-century realists.” (HEGEMAN, 2010, p.14-5)

obra. Essa fragmentação e multiplicação dos focos narrativos, que podem ser caracterizadas como tipicamente modernistas, não são gratuitas. Elas são oriundas do tema que *Manhattan* se propõe a abordar que, igualmente, é tipicamente modernista. Qual seja, o tema da metrópole, da vida na cidade grande. *Manhattan* versa sobre a vida em Nova York. É isso que reúne a narrativa de personagens tão distintos como os descritos acima. E somente por meio dessa fragmentação desenvolvida em vários focos narrativos é possível, como demonstra a obra, captar a vida que se presentifica no início do século XX na metrópole. Pouillon, a respeito do modo como *Dos Passos* mobiliza narrativas de protagonistas tão distintos, afirma:

[...] esses diferentes pontos de vista estão relacionados embora sejam irremediavelmente diferentes; [...]. Muitos acontecimentos são apresentados diversas vezes e de maneira tão independente que não nos é dito, por exemplo, que vemos a mesma cena pela segunda vez que podemos perfeitamente não lhe dar a menor atenção logo de início. [...] sem nenhum eco da primeira narrativa na segunda, pois o interesse todo reside no fato de que a dualidade dessas narrativas, embora elas se refiram exatamente aos mesmos fatos, permanece irreduzível. Trata-se do mesmo mundo; estamos, no entanto, diante de outro. (POUILLON, 1974, p.92)

Embora o autor esteja discorrendo a respeito de *1919*, segundo volume da trilogia *U.S.A.*, e que o procedimento narrativo empregado neste seja razoavelmente distinto, é possível afirmar que a intenção em ambos os casos é a mesma. Se, como afirma Pouillon, a narração de um mesmo acontecimento por personagens diferentes demonstra que esse acontecimento é, simultaneamente, o mesmo e outro, dependendo do ângulo do qual é observado, em *Manhattan* esse efeito é obtido a partir da narrativa de múltiplos acontecimentos simultâneos em um só lugar, a cidade de Nova York. Seria arriscado, mas não de todo descabido, afirmar que, para além dos vários personagens que protagonizam a narrativa, o grande personagem contido por detrás delas é a própria cidade⁹.

Por ora, cabe estabelecer o modo como essa fragmentação e o tema da metrópole¹⁰ se articulam com a concepção temporal implícita na obra. Auerbach, na primeira citação mencionada anteriormente, afirma que uma das principais características da prosa modernista é a estratificação temporal. Uma análise superficial de *Manhattan* sugere que a elaboração da dimensão temporal não é uma de suas contribuições mais valiosas, ao contrário de várias

⁹ Um dos aspectos da obra que confirmaria esta hipótese é o fato de alguns de seus personagens participarem da Primeira Guerra Mundial sem que, com isso, haja um deslocamento de Nova York. A narrativa desses personagens é cortada e retomada no momento em que retornam à cidade, devido ao fim da guerra.

¹⁰ Como o próprio nome da obra sugere e como a crítica tem demonstrado, esse tema é de suma importância para seu desenvolvimento. A ele será dedicado um capítulo específico da dissertação.

“Manhattan Transfer” foi o nome de uma estação de trem que ligava Nova York e New Jersey. Localizada em Harrison, não oferecia acesso a nenhum outro local, operando apenas como ponto de baldeação, troca de locomotivas a vapor para locomotivas elétricas que passavam por debaixo do rio Hudson com destino a Nova York.

obras modernistas consideradas significativas. De modo geral, as narrativas expostas seguem o princípio cronológico da sucessão temporal. A validade dessa estratégia narrativa pode ser elucidada a partir da seguinte reflexão de Pouillon:

O que significa, com efeito, contar uma história segundo a ordem cronológica? Significa contar o passado quando ele era presente e aguardar que o futuro se faça atual para falar do mesmo. Não se trata, portanto, de uma cronologia, no sentido habitual da palavra: uma ordenação de um passado morto como, por exemplo, uma notícia sobre a vida de uma personalidade pública. Uma ordenação como esta supõe que se esteja numa situação exterior a este passado, razão pela qual nela não há presente; o personagem deixou de existir; nós talvez compreendamos o que lhe sucedeu, mas a ele, já não compreendemos, pois para tanto o que teríamos de captar seria o que constituiu o seu presente. (POUILLON, 1974, p.119)

Além do mais, o emprego dessa narração cronológica, que se dá numa espécie de presente contínuo, contribui de forma determinante para a noção de simultaneidade tão cara à construção do retrato da metrópole e, como será demonstrado no segundo capítulo, possui relação com os aspectos cinematográficos da obra.

Como bem evidenciam Hook e Seed em *A Companion to Twentieth-Century United States Fiction* (2010), no capítulo dedicado especialmente a Dos Passos, a dimensão temporal em *Manhattan* também está associada não apenas a uma lógica de tempo linear, mas, igualmente, a uma lógica de tempo cíclica, obtida por meio do recurso à repetição.

Em termos de cronologia linear, o romance é dividido em três seções: a primeira cobre os anos que levam à guerra; a segunda seção cobre o período da guerra; a terceira seção foca-se no período imediatamente posterior à guerra. As vidas dos personagens do romance são narradas contra este movimento da história. Mas é necessário lembrar que Dos Passos descreveu seu romance como uma crônica “simultânea”. Deste modo, junto a este movimento cronológico linear, ele busca descobrir maneiras de sugerir a existência de um mundo paralelo, mas estático. A linha do tempo vertical das vidas dos personagens existe dentro do espaço horizontal da própria cidade de Nova York. Como este conceito é criado? Primeiramente, o romance contém repetições e circularidades textuais que sugerem uma dimensão não progressiva, não linear. O que é mais admirável é a sugestão da circularidade repetitiva (simbolizada na seção “Portas Giratórias”), abarcando as vidas dos personagens individuais. De fato, a própria repetição se torna um tema principal ao longo do romance inteiro. (HOOK; SEED, 2010, p.255)¹¹

¹¹ No original: “In terms of linear chronology, the novel is divided into three sections: the first section covers the years leading up to the war; the second section covers the period of the war; the third section focuses on the immediate postwar period. The lives of the novel’s characters are chronicled against this movement of history. But we have to remember that Dos Passos described his novel as a „simultaneous” chronicle. Hence, alongside this linear chronological movement, he attempts to find ways of suggesting the existence of a parallel but static world. The vertical timeline of the lives of the characters, that is, exists within the horizontal space of New York itself. How is this concept created? First of all, the novel contains textual repetitions and circularities that suggest a non-progressive, non-linear dimension. What is most striking is the suggestion of a repetitive circularity (symbolized in the „Revolving Doors” section), embracing the lives of individual characters. Indeed, repetition itself becomes a major motif throughout the entire novel.” (HOOK; SEED, 2010, p.255)

A partir dessa análise, a dimensão temporal ganha outros contornos. Dos símbolos que representam essa noção de circularidade é possível destacar o *ferry* que sempre está a transportar personagens em momentos cruciais de suas vidas, inclusive surgindo em episódios que abrem e fecham a obra. A noção de tempo cíclico, então, aponta para outro tema presente em *Manhattan* e que pode ser encontrado na obra de vários outros escritores modernistas, assim como James Joyce, William Faulkner e Thomas Mann. Esse tema é o uso de motivos míticos no intento de proporcionar um significado maior à narrativa. Com relação a esse expediente, Elisabeth Wesseling, em *Writing history as a prophet* (1991), afirma:

Os escritores modernistas [...] buscaram salvar a desconcertante massa de informação histórica por meio de esquemas sinópticos, o que desvia nossa atenção dos processos de mudança histórica para o eternamente recorrente. Poderia ser dito que os escritores modernistas criaram um tipo diferente de relação entre passado e presente. O “método mítico” não relaciona os dois como diferentes estágios de um mesmo processo histórico, mas através da similaridade ou repetição. (WESSELING, 1991, p.81)¹²

Em *Manhattan*, a concepção cíclica do tempo e motivos bíblicos espalhados ao longo de toda a narrativa trabalham juntos no intento de construir a imagem da metrópole almejada. Uma abordagem desses motivos foi proposta por David L. Vanderwerken em *Manhattan Transfer: Dos Passos' Babel Story* (1977). O autor chama atenção para a analogia que existe entre a narrativa de Jimmy, para ele o principal personagem do romance¹³ – parece um consenso entre alguns críticos que este possui traços autobiográficos – e a história de Ló, sobrinho de Abraão. Assim como Sodoma, Nova York é uma cidade da perdição. E, assim como Ló, Jimmy sairia da cidade antes da destruição que, em *Manhattan*, não chega a ocorrer. Em sua análise, Vanderwerken demonstra como o uso de histórias bíblicas está relacionado com o esvaziamento dos ideais democráticos estadunidenses e com a própria história do país. Sua crítica, no entanto, perde um pouco do brilho a partir do momento em que o autor busca encontrar as concepções políticas de Dos Passos contidas por detrás do livro. Nas suas palavras,

Por um lado, o emprego de mitos bíblicos feito por Dos Passos, que se torna um análogo histórico para a América e um quadro de referência para visualizar a linguagem especial da América, elucida muito bem o tema

¹² No original: “Modernist writers [...] sought to salvage the bewildering mass of historical information by means of synoptic schemes which divert our attention from processes of historical change to the eternally recurrent. One could also say that modernist writers created a different type of link between past and present. The „mythical method“ does not relate the two genetically as different stages in the same historical process, but through similarity or repetition.” (WESSELING, 1991, p.81)

¹³ É possível que Jimmy seja, de fato, a figura central da obra – o que pode constatado a partir do momento em que alguns dos recursos narrativos da obra só aparecem em seus episódios. No entanto, o mesmo se pode afirmar com relação à fugaz aparição de Stan na segunda parte da obra. E, mesmo que Jimmy seja o principal personagem da obra, acredita-se aqui que a construção de sentido da narrativa, como um todo, transcende a história particular deste personagem.

implícito das “palavras fundadoras” em toda sua obra. Por outro, através das experiências de Herf [Jimmy] no mundo do jornal, Dos Passos ilustra em sua extensão a atual banalização da linguagem. (VANDERWERKEN, 1977, p.266-7)¹⁴

Outra referência bíblica para qual Vanderwerken chama atenção é a do mito de Babel. É possível notar um episódio claramente alusivo ao mito logo no segundo capítulo da obra. Neste, Ed Tatcher está sozinho em seu apartamento, pois sua esposa, que acabou de dar luz a Ellen – como Jimmy, uma das principais personagens do livro –, está no hospital. Então Ed percebe que está ocorrendo um incêndio muito perto dali e sai à rua para vê-lo. Sucede-se o seguinte:

Um jovem estava trepado em um caixão, na calçada, ao lado de um lampeão a gás. Tatcher, empurrado pela multidão, encontrou-se frente a ele.
- É um italiano.
- A mulher dele está dentro da casa.
- A polícia não o deixa aproximar-se. E ela está esperando criança. Ele não fala o inglês e não pode perguntar aos guardas.
O italiano usava uns suspensórios azuis atados atrás com um pedaço de barbante. Suas costas tremiam e de quando em quando soltava uma enfiada de palavras que ninguém entendia. Tatcher abriu caminho por entre a multidão. (DOS PASSOS, 19--., p.23)

Aqui fica evidente não apenas a referência ao mito, mas também à própria cidade histórica de Babel, capital do império babilônico, conhecida por seu poder bélico e econômico e pela profusão de estrangeiros que abrigava. Em *Manhattan*, a presença de estrangeiros em Nova York é representada pelos personagens Congo e Emile. O papel de capital que a cidade desempenha no século XX é aproximado, a partir dessa alusão, ao papel que Babel desempenhou na sua época. E, enquanto no mito de Babel as pessoas não conseguem se comunicar umas com as outras por falarem línguas distintas, em *Manhattan* a linguagem foi esvaziada de sentido por sua banalização, restando apenas seu invólucro, apenas representação social. Em ambos os casos, em decorrência da ganância e da pretensão de seu povo.

Talvez seja interessante aqui abrir um parêntese para discorrer a respeito das influências que determinaram a composição de *Manhattan*. Um parêntese pertinente, já que tais influências foram cruciais no caráter modernista da obra. E o que traz à tona o assunto é a referência ao fogo – tanto referência bíblica ao mito de Sodoma e Gomorra, quanto um dos símbolos constituintes da noção de tempo cíclica –, já que o episódio versa, justamente, sobre um incêndio. *Manhattan* é repleto de episódios nos quais surgem incêndios, carros de

¹⁴ No original: “For one thing, Dos Passos’ use of a biblical myth which becomes an historical analogue for America and which becomes a frame of reference for viewing America’s special language, greatly clarifies the „old words“ theme implicit in all his work. For another, through Herf’s experiences of the newspaper world, Dos Passos illustrates at length the current debasement of language.” (VANDERWERKEN, 1977, p.266-7)

bombeiros, um incendiário e, inclusive, personagens queimados¹⁵. Mais de um crítico concorda que o papel desempenhado pelo fogo em *Manhattan* é inspirado no papel desempenhado pela água em *The Waste Land*, de T. S. Eliot. Além disso, Dos Passos conceberia, assim como o poeta, a cidade como maior representante do vazio da vida moderna (Pizer, 2012, p.56). Com relação a essa comparação entre Eliot e Dos Passos, tais críticos citam o trabalho de E. D. Lowry.

Há um consentimento também de que a viagem de Dos Passos a Europa¹⁶, sobretudo a Paris, foi de extrema importância, já que propiciou ao autor contato com o meio artístico no qual florescia o modernismo. Para Hook e Seed, após sua estada em Paris, Dos Passos passou a ver Nova York de outra maneira, apontando para a necessidade de uma nova estética de representação das mudanças urbanas:

Como um jovem escritor na América então, Dos Passos estava determinado a se tornar parte do movimento que tinha reconhecido como transformador de todos os modos tradicionais de expressão artística e comunicação. Depois de Paris, de fato, ele pareceu ver a própria Nova York com novos olhos: “Nova York foi a primeira coisa que me golpeou. Foi maravilhoso. Foi horrível. Tinha de ser descrito... Reportagem em Nova York... Fragmentação. Contraste. Montagem” (Wagner:63). Para conseguir comunicar tal visão da cidade, novas técnicas foram exigidas do romance. (HOOK; SEED, 2010, p.252)¹⁷

Os mesmos críticos também pontuam como principais influências o pintor Fernand Leger e o poeta Blaise Cendrars, o primeiro pelo uso da justaposição de imagens e o segundo pela arte da simultaneidade (Hook; Seed, 2010, p.252). Por outro lado, Pizer sugere como determinantes a influência do cubismo de Pablo Picasso e Georges Braque, assim como do cinema de David Wark Griffith, assunto que será retomado oportunamente. É possível questionar se artistas plásticos tão díspares, sobretudo Leger com relação aos outros dois, poderiam ter influenciado a composição de uma única obra. Seria o mesmo que afirmar que grande parte dos artistas plásticos da época exerceu sua influência em *Manhattan*. O que cabe retirar desta crítica é o fato de que tais obras artísticas estavam apontando para a desintegração da perspectiva, assim como os romances para a multiplicação destas. Mais do que sofrer influência de tais e tais pintores, a obra de Dos Passos representa um processo que estava atingindo grande parte da sociedade, o processo de modernização e suas consequências

¹⁵ O tema será aprofundado posteriormente.

¹⁶ Dos Passos trabalhou na Primeira Guerra Mundial como condutor de ambulâncias.

¹⁷ No original: “As a young writer in America then, Dos Passos was determined to become part of the movement that he recognized as transforming all traditional modes of artistic expression and communication. After Paris, indeed, he seemed to see New York itself with new eyes: „New York was the first thing that struck me. It was marvelous. It was hideous. It had to be described... rapportage on New York... Fragmentation. Contrast. Montage” (Wagner:63). To succeed in communicating such vision of the city, new techniques were demanded of the novel.” (HOOK; SEED, 2010, p.252)

para o aparelho perceptivo. O próprio autor, em entrevista concedida à *Paris Review*, com relação às influências determinantes na obra, afirma:

Na época em que escrevi *Manhattan Transfer* não tenho certeza se já tinha visto os filmes de Eisenstein. A ideia de montagem teve influência no desenvolvimento da forma. Talvez eu tivesse visto *O encouraçado Potemkin*. Claro que já devia ter visto *O nascimento de uma nação*, que foi a primeira tentativa de montagem. Eisenstein considerava-o como a origem de seu método. Não sei se houve alguma origem especial para *Manhattan Transfer* em minhas leituras. *Vanity Fair* (Feira das vaidades) não é nada parecido, mas eu tinha lido um bocado de *Vanity Fair*, e coisas inglesas do século XVIII. Talvez *Tristram Shandy* tenha alguma ligação. São todos muito subjetivos, enquanto eu, nas minhas coisas, estava tentando ser completamente objetivo. Sterne fez sua narrativa a partir de muitas coisas diferentes. Ela não parece ter muita coesão, mas quando se lê o livro todo, termina-se com um retrato muito coeso. (DOS PASSOS, 1988, p.187)

Essa impressão de fragmentos dispersos que, ao final do livro formam um retrato coeso, de que fala Dos Passos, também pode ser reconhecida em sua obra e, para percebê-lo, é essencial ter em mente o princípio de montagem tão caro a Griffith. Mas essas questões serão abordadas no segundo capítulo da presente dissertação e, por ora, serão deixadas em segundo plano.

Retomando a recorrência de características modernistas em *Manhattan*, além da fragmentação e da multiplicidade de personagens, recursos determinantes no tipo de narrativa que surge daí, é possível notar a presença de vários trechos de cunho mais subjetivo em que se confundem a voz do narrador e a dos personagens. Em outros termos, trechos em que surgem monólogos interiores, expediente narrativo tão típico da prosa modernista. Tomam-se aqui dois trechos de *Manhattan* a título de compreensão do papel desse tipo de recurso na produção de sentidos na narrativa. Ainda que o emprego da primeira pessoa do singular seja característico do monólogo interior direto, defende-se aqui a ideia de que os monólogos tomados como exemplos são interiores indiretos devido à pontuação empregada – que reflete a mediação do narrador e não apenas o movimento dos pensamentos dos personagens – e ao modo como se articulam com a própria voz do narrador.

O primeiro deles encontra-se na narrativa de Gus McNiel. Gus nos é apresentado, certa madrugada, entregando, com sua carroça, leite para os habitantes da cidade. Feito o trabalho, ele resolve passar no bar de um amigo, Mac, para tomar um copo de cerveja. Os dois conversam sobre a vida e Gus manifesta sua insatisfação de estar morando em Nova York. Mac lhe diz que ele é um homem de sorte pela esposa que tem. Após a breve conversa, Gus sai do bar e segue seu caminho.

A Undécima Avenida está coberta de um pó gelado. Chiam as rodas, martelam os cascos nos paralelepípedos. Pela via férrea chega o tin-tan do

sino da locomotiva de um trem de carga que entra em desvios. Gus está na cama com sua mulher falando-lhe docemente: Olhe, Nellie, não se importará que vamos para o Oeste, não é verdade? Fiz um requerimento pedindo um terreno em North Dakota, terra preta, onde podemos fazer um montão de dinheiro com o trigo. Há uns sujeitos que se tornaram ricos com cinco boas colheitas... E é melhor para os pequenos também... “Olá Moike”. O pobre Moike ainda está no seu posto. Mau negócio ser guarda com este frio. Mais vale cultivar trigo e ter uma bôa granja, com bois, porcos e cavalos e vacas e galinhas... A Nellie, tão bonita com seu cabelo ondulado, dando de comer às galinhas na porta da cozinha...

“Eh! amigo...” grita-lhe alguém da calçada. “Cuidado com o trem!”

Uma boca que grita sob um gorro de viseira, uma bandeira verde que ondula. “Meu Deus, estou na linha...!” De uma puxada brusca faz o cavalo voltar a cabeça. Um choque destroça o carro. Os vagões o cavalo, a bandeira verde, as casas vermelhas, tudo volve e se funde nas trevas. (DOS PASSOS, 19--., p.57)¹⁸

No início desse excerto existe uma mudança no foco narrativo muito evidente. Quando o narrador para de descrever a paisagem externa, a rua, o barulho da carroça e o apito da locomotiva, subitamente o cenário é outro, Gus está no quarto, na cama com Nellie. Agora não estamos mais na rua, mas sim nos pensamentos de Gus, que não coincidem mais com a realidade à sua frente. Gus agora está em um devaneio em que conversa com sua esposa a respeito de seus sonhos e planos futuros e demonstra todo seu descontentamento com o emprego e a vida em Nova York. Então, do mesmo modo que o leitor é, de súbito, levado a esses devaneios, Gus é trazido, novamente, para a realidade que o cerca de uma maneira muito brusca e cruel, a iminência de um acidente que ameaça sua integridade física, sua vida. E esse choque de realidade só confirma os devaneios de Gus, viver na cidade grande é não ter tempo para devaneios! Pois basta um momento de distração para que se entre na linha do trem, provocando um acidente – que, ironicamente, dará origem a sua carreira política, fazendo com que permaneça em Nova York.

Agora imaginemos, pois, a mesma cena narrada por uma perspectiva completamente distinta. Uma perspectiva cuja pretensão fosse retratar o mais “objetivamente” possível esse episódio. Imaginemos como um realista do século XIX o faria. Independente da maneira, não resta dúvidas de que não seria a mesma. E, narrado assim, esse episódio adquire outras dimensões. Grande parte de seu significado depende do modo como foi narrado, ou seja, da demonstração dos pensamentos de Gus, o que só foi possível por meio de um monólogo interior indireto. De modo semelhante, o episódio também ganha em profundidade na última

¹⁸ Foram omitidas as aspas e o travessão da tradução que introduzem os pensamentos de Gus, pois não constam no original e modificam completamente o sentido da narrativa. Além disso, o travessão que introduz o discurso direto “Eh! amigo...” foi substituído por aspas de acordo com o original (Dos Passos, 1953, p.47-8). A partir daqui, com base nesta versão em inglês, serão realizadas todas as modificações de pontuação da tradução que se acredita alterarem o sentido do original.

sentença, por meio do discurso indireto livre, em que os acontecimentos são narrados da própria perspectiva de Gus: os objetos que o rodeiam vão se fundindo até que ele perca a consciência devido ao acidente, até que ele perca o elo com a realidade que o rodeia.

O segundo trecho escolhido para exemplificar o emprego do monólogo interior indireto integra a narrativa de Ellen. Nesse episódio, ela está sentada num taxi, indo a um jantar de negócios acompanhar Baldwin, agora seu marido. Mas, antes disso, estava na loja de uma modista experimentando um vestido que havia encomendado e, então, ela acaba presenciando, por acaso, um acidente de trabalho. Uma das máquinas de costurar pega fogo e acaba queimando gravemente uma das costureiras da modista, Ana Cohen¹⁹, que também é uma das personagens da narrativa.

Ela se recosta num canto do assento, com os olhos cerrados. Sente necessidade de relaxar os nervos. Ridículo andar nesse estado de nervosismo, que faz cada coisa me arrepiar como giz arranhando uma lousa. Suponhamos que tivesse sido horrivelmente queimada, como aquela moça, desfigurada para o resto da vida. Provavelmente [sic] ela conseguirá uma gorda indenização da velha Soubrine, começo de uma carreira. Suponhamos que eu tivesse ido com aquele jovem [sic], de gravata feia, que tentou me conquistar... uns namoricos ante um sorvete de banana numa “drug-store”, depois uma volta de ônibus, com nossos joelhos colados, seu braço ao redor de minha cintura, uns abraços e umas carícias preparatórias num portal escuro... Há vidas para serem vividas, se a gente não se importar. Importar-se com o que: com opinião pública, dinheiro, sucesso, vestibulos de hotéis, saúde, guarda-chuvas, biscoitos?... Minha cabeça faz brrr o tempo todo, como um boneco de molas quebrado. Oxalá eles ainda não tenham pedido o jantar. Eu os farei ir a outra parte, se não pediram. Abre seu estojo de “toilette” e começa a empoar o nariz. (DOS PASSOS, 19--., p.419)²⁰

Neste excerto ocorre algo semelhante àquilo que ocorre no primeiro. Há um momento de transição entre a voz do narrador e a da personagem. No primeiro caso, tal efeito é obtido através da sentença que muda o foco do cenário para os pensamentos de Gus, mas que ainda não está na primeira pessoa do singular. Nesse segundo episódio, o momento de transição ocorre quando é descrito o estado de nervosismo de Ellen. Já na frase seguinte, estamos em seus pensamentos. Ellen sente empatia por Ana e se identifica com ela. E, ao perceber que poderia estar no lugar dela, Ellen se abre para o mundo dos possíveis, imaginando como sua vida poderia ser diferente se ela não se importasse com obrigações sociais e com o lugar que ocupa na sociedade. Ela se sente como um boneco de molas quebrado, pois obedecer tais convenções sociais implica reificar-se, e neste instante ela tem consciência disso. Mas,

¹⁹ Em 25 de março de 1911 ocorria, na fábrica têxtil Triangle Shirtweil, um dos maiores incêndios da história de Nova York. Mais de uma centena de pessoas morria. Em sua grande maioria, mulheres estrangeiras. Não se sabe ao certo a causa do incêndio; no entanto, as condições de trabalho eram péssimas e o episódio contribuiu para o surgimento de leis de segurança no trabalho.

²⁰ Aqui novamente as aspas e um único travessão da tradução foram retirados tendo como base o original (Dos Passos, 1953, p.400)

rapidamente, ela nega tudo isso e assume, novamente, seu papel social, sua máscara, como bem sugere o ato de fazer a maquiagem, não mais narrado em primeira pessoa.

Essa breve abordagem de *Manhattan*, como se procurou demonstrar, sugere que muitos dos recursos oriundos da definição de modernismo exposta acima estão presentes, seja no conteúdo – tema da metrópole, motivos míticos – seja na forma do livro – estrutura fragmentada, multiplicação dos focos narrativos, narrativa mediada pela subjetividade dos personagens. No entanto, em *Manhattan* há algo que escapa a essa definição de modernismo. Isso porque a obra também possui uma carga realista dificilmente compatível com os expedientes do modernismo. Exemplo disso é o trecho transcrito a seguir:

George Baldwin olhava-se no espelho à medida que lavava as mãos no pequeno lavatório atrás do seu escritório. Seus cabelos, ainda viçosos, em certo ponto, perto da testa estavam quase brancos. Uma ruga profunda sulcava ambos os lados de sua boca e descia até o queixo. Sob seus olhos penetrantes e brilhantes a pele era flácida e granulada. Quando terminou de enxugar as mãos, meticulosa e lentamente, apanhou uma caixinha de pílulas de estriquinina do bolso superior do colete, tomou uma, e sentindo antecipadamente o esperado estímulo formigar dentro dele, voltou para o escritório. Um empregadinho de pescoço comprido estava inquieto à beira da mesa, esperando-o com um cartão na mão. (DOS PASSOS, 19--., p.346)

Como se pode notar, aqui a narrativa descreve o modo como Baldwin está envelhecendo no momento em que ele se olha no espelho. Mas, para uma obra modernista, essa descrição soa um tanto quanto “objetiva” demais. É uma descrição puramente exterior. Onde foram parar as divagações subjetivas tão características da prosa modernista que poderiam acompanhar essa narrativa? O modo como Baldwin encara seu envelhecimento não nos é mostrado a partir de seus pensamentos a respeito do assunto, mas, apenas, pelo modo como enxerga a imagem que surge no espelho.

Pouillon, ao comparar a obra de Dos Passos com a dos realistas franceses, nos auxilia na compreensão desse tipo de narrativa, presente em vários trechos de *Manhattan*. Ao mesmo tempo em que chama atenção para o seu caráter realista, evidencia a maneira pela qual, obrigatoriamente, deve ser lida como uma prosa modernista:

Poderemos afirmar então, se o quisermos, que Dos Passos faz o que pretendiam fazer os realistas franceses: fornecer ao leitor apenas a realidade, sem embelezamentos, nada mais. Seria verdade, desde que se acrescentasse porém que Dos Passos consegue fazer de certa maneira o que os outros só conseguiram em parte, de maneira inteiramente diferente. Flaubert, e sobretudo Zola, pretendem fazer-nos conhecer a realidade tal como é, vale dizer para esses contemporâneos do “cientismo”, sem qualquer ponto de vista privilegiado, uma realidade uniforme sempre idêntica, quer seja vista de um ângulo quer de outro. [...] descrevem um mundo que não tem como centro nenhum sujeito. [...] Dos Passos não introduz em seu romance uma concepção subjacente da realidade, sobre a qual viriam agir, como reflexos ilusórios ou mais ou menos deformantes, as opiniões dos personagens;

também não nos expõe, como uma simples tese a ser analisada, o que o herói pensa de maneira mais ou menos clara, a respeito do mundo em que vive; limita-se a nos mostrar esse mundo, sem nos dizer que é assim que ele lhe aparece, mas fazendo-o realmente aparecer dessa maneira. (POUILLON, 1974, p.91)

Esta comparação empreendida por Pouillon indica os limites da concepção de modernismo com que se trabalhou até o momento, pois, ao ser comparado com os realistas franceses, Dos Passos se distancia do modernismo. Mas, tão logo se distancia, novamente se aproxima, já que, segundo Pouillon, o mundo retratado pelo narrador de Dos Passos é o mundo tal qual vivenciado pelo personagem. E isso fica muito claro ao se retomar a descrição a respeito do envelhecimento de Baldwin antes utilizada para demonstrar o caráter realista da obra, agora para evidenciar parte de seu traço modernista: a imagem que é descrita no espelho é a imagem de Baldwin vista do seu ângulo de visão, exatamente aquilo que ele vê no espelho.

Esse traço narrativo de Dos Passos, que faz com que Pouillon o aproxime dos realistas franceses, também foi notado por Sartre, em seu famoso ensaio no qual consagra o escritor como o maior de sua época. Para Sartre (2005, p.38), Dos Passos é o escritor que melhor soube dissimular sua arte. Essa afirmação se esclarece na reflexão que o filósofo empreende a partir da seguinte máxima:

Um romance é um espelho: todo mundo o diz. Mas o que é *ler* um romance? Creio que seja saltar para dentro do espelho. De repente nos encontramos ali, do outro lado, em meio a gente e objetos que nos parecem familiares. Mas é apenas uma aparência, pois na verdade jamais os tínhamos visto. E as coisas do nosso mundo, por sua vez, estão lá fora e se tornam reflexos. Fechamos o livro, transpomos a beirada do espelho e reentramos neste honesto mundo daqui: reencontramos os edifícios, os jardins, as pessoas que nada nos dizem; o espelho, que se recompôs logo atrás, reflete-os placidamente. Depois disso juraríamos que a arte é um reflexo; os mais maliciosos irão até falar em espelhos deformantes. Essa ilusão absurda e obstinada, Dos Passos a utiliza muito conscientemente para nos levar à revolta. Ele fez o necessário para que seu romance parecesse apenas um reflexo [...] trata-se de nos mostrar este mundo aqui, o nosso. De *mostrá-lo* apenas, sem explicações nem comentários. [...]. Tudo o que ele nos quer fazer ver nós já havíamos visto, e ao que parece a princípio precisamente como ele quer nos fazer ver. [...] Ora, ao descrever – como poderíamos descrevê-las – essas aparências mais que conhecidas, com as quais todos se acomodam, Dos Passos as torna insuportáveis. (SARTRE, 2005, 37-8, grifos do autor)

Essa ilusão da arte meramente como um reflexo da realidade, que, segundo Sartre, Dos Passos leva às últimas consequências, pode ser identificada no trecho em que Baldwin está a se olhar no espelho. As reflexões do segundo capítulo retomarão essa questão.

Autores como Raymond Williams (2011) e Franco Moretti (2007) têm chamado atenção para o fato de parte da crítica sobre modernismo apresentar uma visão reduzida deste,

o que acarretaria consequências problemáticas. Para Williams, o modernismo tem sido ultimamente identificado como a essência da modernidade. Nesse sentido, “ao excluir os grandes realistas, essa versão do modernismo recusa-se a ver como eles inventaram e organizaram todo um vocabulário e sua estrutura de figuras de linguagem com os quais poderiam compreender as formas sociais sem precedentes da cidade industrial” (WILLIAMS, 2011, p.3) – tema este de suma importância para o romance em questão.

A identificação do modernismo enquanto essência da modernidade de que fala Williams auxilia a compreender o lugar que a obra de Dos Passos ocupa nos dias de hoje, já que esta não pode ser totalmente compreendida pelas características que têm sido definidas como modernistas. Por outro lado, não se trata aqui de compreender Dos Passos nos moldes do realismo do século XIX, pois, como ficou evidente, seu realismo é modernista.

Já foi notado, mais de uma vez, que a obra de Dos Passos possui características que a aproximam do cinema; dentre essas, a montagem. A hipótese que aqui se sustenta é a de que o caráter realista da obra de Dos Passos está relacionado com suas características cinematográficas. O segundo capítulo da dissertação aborda o modo como *Manhattan* se relaciona com o cinema, no intento de propor uma análise que dê conta de suas especificidades de modo mais pleno.

II – Um romance cinematográfico

No capítulo anterior, foi afirmado que uma das principais influências de *Manhattan* foi o cinema de Griffith e o modo como este empregou, pioneiramente, a noção de montagem. Mais do que averiguar o modo como se deu tal influência, o propósito deste capítulo consiste em investigar de que maneira uma comparação entre a estrutura da obra e do cinema – mais especificamente daquele desenvolvido por Griffith e por Eisenstein – pode nos auxiliar a compreender o *modus operandi* de *Manhattan*. Mas, antes que se proceda a essa comparação, cabe aludir às reflexões, já anteriormente citadas, de Pouillon e Sartre a respeito da obra de Dos Passos, por apresentarem análises de suma importância no que tange à estrutura da mesma.

As citações acima transcritas de Pouillon sobre a prosa de Dos Passos já apresentam algumas evidências da análise empreendida pelo crítico. Em *O tempo no romance*, Dos Passos é um dos autores que protagoniza a teoria de Pouillon. Isso porque ele é utilizado para ilustrar um dos quatro tipos romanescos de sua teoria, o da “apresentação”. Basicamente, sua tipologia romanescas é articulada a partir da relação que os personagens estabelecem com a realidade que os rodeiam. E, como já implícito na análise do episódio em que Baldwin se coloca perante o espelho, para Pouillon uma das características mais peculiares da prosa de Dos Passos é o fato da fronteira entre exterior e interior estar isenta: “Em *1919* nada é sentido especialmente como „dentro“ ou especialmente mostrado como „fora“: esta distinção fica abolida” (1974, p.85). Esse traço da prosa de Dos Passos também foi identificado por Sartre:

Inteiramente *fora* ou inteiramente *dentro*. O homem de Dos Passos é um ser híbrido, interno-externo. Estamos com ele, dentro dele, vivemos com sua vacilante consciência individual e subitamente ela cede, esmorece, dilui-se na consciência coletiva. Nós a seguimos e de repente eis-nos ali, do lado de fora, sem que tivéssemos desconfiado. (SARTRE, 2005, p.44, grifos do autor)

É possível notar aqui como as reflexões de Sartre e Pouillon são semelhantes, embora não idênticas. Enquanto que, em Pouillon, há uma anulação das fronteiras entre “dentro” e “fora”, em Sartre essa fronteira ainda existe, apesar de ser transposta sem que o leitor a perceba²¹. Ainda que não exatamente da mesma maneira que em *1919*, esse movimento entre “interior” e “exterior” também pode ser identificado em *Manhattan*, sobretudo nas tensões oriundas da vida na metrópole. Os monólogos interiores anteriormente citados podem ser compreendidos

²¹ Ambos os autores estão se referindo a *1919*, porém a obra aqui em debate é outra. Mas, como já afirmado anteriormente, muitos críticos têm apontando para o fato de *Manhattan* apresentar a gênese de vários aspectos elaborados em *U.S.A.*, de modo que a referência à crítica deste último não pode ser considerada totalmente descabida.

a partir dessa ótica. Neles, é possível reconhecer o modo como a narrativa está articulada entre esses dois polos.

Outro aspecto de grande importância na análise feita por Pouillon a respeito da prosa de Dos Passos refere-se ao modo como este apresenta seus personagens. Ao contrário daqueles autores que caracterizam seus protagonistas de modo a sugerir a existência de um significado “por detrás” daquilo que é narrado (1974, p.87), para o crítico Dos Passos apresenta-os através do que chama de “aparecimentos” e que não contém nenhum significado oculto. Tais aparecimentos se relacionam uns com os outros, na produção de um significado maior que a totalidade dos aparecimentos:

Um aparecimento [...] não permanece isolado, encerrado em si mesmo; liga-se pelo contrário aos demais; não remete a um transcendente por “trás” dele e sim aos aparecimentos anteriores a ele, ou subsequentes. [...] somente neste sentido, encontramos sugestão em Dos Passos; só que esta sugestão não é orientada para um “além” qualquer. O personagem desvenda-se gradativamente, vale dizer: ele se desvenda inteiramente no conjunto da série dos aparecimentos, muito mais do que [em] um único aparecimento. E um só nos há de parecer singularmente revelador quando, justamente, nos remeter a toda a série e não apenas a um outro. Podemos apontar o significado do inesperado; parece-nos de início desnorteante, mas justamente por nos lembrar tudo o que veio antes, por nos levar a confrontá-lo com tudo isto e dizer em seguida: sim, é exatamente o mesmo e agora o compreendemos melhor. (POUILLON, 1974. p.95)

Por ora, basta afirmar que o que Pouillon caracteriza como aparecimentos – e que, com relação a *1919*, muito provavelmente refere-se aos fragmentos que compõem as narrativas dos personagens fictícios – possui um equivalente em *Manhattan*, pois os fragmentos que constituem a narrativa em sua totalidade podem ser considerados, também, aparecimentos.

Cabe aqui uma última consideração que Pouillon realiza acerca do tempo verbal empregado nos romances: o pretérito imperfeito. Partindo do pressuposto de que o romance tem por objetivo narrar o tempo presente, o crítico se indaga o motivo pelo qual é empregado um tempo passado. Sua conclusão é a de que a função do pretérito imperfeito, antes de ser temporal, é uma função espacial, de distanciamento entre aquilo que é narrado e o leitor. Nas próprias palavras do autor,

[...] por que motivo escrever no imperfeito *para* reproduzir uma ação plenamente presente? O motivo apontado [...] é que, usando deste recurso, torna-se possível apresentar a ação como um espetáculo. É este, com efeito, o verdadeiro sentido romanesco do imperfeito: não se trata de um sentido temporal mas, por assim dizer, de um sentido espacial; ele nos distancia do que estamos olhando. Não quer isto dizer que a ação esteja passada, pois o que se pretende é, pelo contrário, fazer-nos assistir à mesma: significa que ela está diante de nós, à distância, sendo justamente por isto que podemos presenciá-la. [...] estamos aqui em presença de um caso em que uma função derivada e mais sutil deve ser preenchida: exprimir uma relação pura de

posição entre o que está sendo contado e aquele que conta, ou melhor, aquele a quem é contado; para tanto, do defasamento temporal expresso pelo imperfeito conservamos apenas o sentido geral de defasamento, sem o qualificar com maior precisão. (POUILLON, 1974, p.115, grifos do autor)

Manhattan corresponde a esta exigência romanesca, pois é narrado no pretérito imperfeito.

Feita essa revisão a respeito do modo como Sartre e, sobretudo, Pouillon concebem a estrutura narrativa de Dos Passos, e como ela pode ser identificada em *Manhattan*, cabe, então, realizar algumas considerações a respeito do papel que a montagem exerceu no cinema do início do século XX, mais especificamente o de Griffith e o de Eisenstein.

Griffith tem sido largamente reconhecido pelos críticos como uma das figuras determinantes no desenvolvimento da linguagem cinematográfica²². Isso porque ele foi o primeiro diretor a empregar a montagem de modo a construir um sentido narrativo a partir dela. Se tal emprego, nos dias de hoje, parece óbvio, no início do século XX o cenário era outro: a filmagem era realizada a partir de um único ponto; em geral, semelhante à posição do espectador em um espetáculo teatral – o que exclui tanto as inúmeras possibilidades de movimento por parte da câmera, quanto a montagem de planos. Em *O que é cinema* (2006), Jean-Claude Bernardet afirma:

[...] quando teve início a ficção [cinematográfica], a câmara ficava fixa e registrava a cena. Acabada a cena, seguia-se outra. O filme era uma sucessão de “quadros”, entrecortados por letreiros que apresentavam diálogos e davam outras informações que a tosca linguagem cinematográfica não conseguia fornecer. A relação entre a tela e o espectador era a mesma do teatro. A câmara filmava uma cena como se ela estivesse ocupando uma poltrona na plateia de um teatro. Aos poucos, a linguagem cinematográfica foi-se construindo e é provavelmente aos cineastas americanos que se deve a maior contribuição para a formação desta linguagem, cujas bases foram lançadas até mais ou menos 1915. (BERNARDET, 2006, p.32)

A escolha da data por Bernardet não é gratuita, pois é em 1915 que *O nascimento de uma nação* é lançado, consolidando o uso de uma série de técnicas cinematográficas que levaram alguns anos para amadurecer. Dentre elas, as mais características do cinema de Griffith e que trouxeram grande contribuição para a construção da linguagem cinematográfica foram: a montagem, mais especificamente a montagem paralela, e o emprego do primeiro plano²³.

²² “Uma linguagem, evidentemente, não se desenvolve em abstrato, mas em função de um projeto. O projeto, mesmo que implícito, era o de contar histórias. [...] outras opções teriam sido possíveis: que o cinema desenvolvesse uma linguagem científica ou ensaística, mas foi a linguagem da ficção que predominou.” (BERNARDET, 2006, p.32-3)

²³ No ano de 1903, foi lançado o curta-metragem *The Great Train Robbery*, do diretor Edwin Porter. No final deste, pela primeira vez na história do cinema, foi empregado um primeiro plano de um dos bandidos do filme atirando na plateia. Porter também antecedeu o uso da montagem paralela em seu cinema. Apesar disso, *The great train robbery* pode ser considerado exemplar da filmagem teatral corrente na época. Desde tal momento, até o cinema de Griffith, nenhum outro filme realmente explorou as potencialidades da montagem e da mudança

O que Griffith notou é que, através da montagem, é possível construir uma cena a partir de uma série de planos construindo o drama necessário para o desenvolvimento de uma narrativa. Tarefa da qual um filme composto de cenas de um único plano, o plano geral, não dava conta. Nas palavras de Bernardet (2006, p.33): “Inicialmente o cinema só conseguia dizer: „acontece isto“ (primeiro quadro), e depois „acontece aquilo“ (segundo quadro), e assim por diante. Um salto qualitativo é dado quando o cinema deixa de relatar cenas que se sucedem no tempo e consegue dizer: „enquanto isso“”. Não por acaso, Eisenstein (2002, p.180) chama Griffith de o “mágico do tempo e da montagem”.

Montagem e jogo de planos devem ser pensados em conjunto. Quando Griffith resolve, ao invés de filmar uma cena com um único plano, decompô-la em uma série sucessiva de planos por meio da montagem, é capaz de demonstrar aquilo que o personagem está sentindo, como reage perante a realidade. O que isso significou para o cinema fica evidente na seguinte reflexão de Lewis Jacobs utilizada por Eisenstein em *Dickens, Griffith e nós* (2002):

O clímax da história era a cena na qual os dois ladrões começavam a se destruir. Sua eficácia dependia da consciência da platéia [sic] sobre o que estava acontecendo na mente dos dois ladrões. O único modo conhecido de indicar os pensamentos de um ator era a dupla exposição de “balões de sonho”. Esta convenção nascera de duas falsas interpretações: primeira, que a câmera deve sempre ser fixada num ponto correspondente ao da visão do espectador num teatro (a posição agora conhecida como o plano geral); a outra, de que uma cena deveria ser interpretada em sua plenitude antes da outra começar...

Griffith decidiu dar um passo revolucionário. Ele moveu a câmera para mais perto do ator, no que é agora conhecido como o plano inteiro (uma visão mais ampla do ator), de modo que a plateia [sic] pudesse observar a pantomima do ator mais de perto. Ninguém antes pensara em mudar a posição da câmera no meio de uma cena...

O próximo passo lógico era aproximar a câmera ainda mais do ator, no que é hoje chamado de primeiro plano...

[...] o primeiro plano se tornou em *After many years*²⁴ o complemento dramático natural do plano geral e do plano total. [...] Griffith ousadamente usou um amplo primeiro plano de seu rosto.

[...]

Tinha uma outra surpresa, até mais radical, a oferecer. Imediatamente depois do primeiro plano de Annie, inseriu a fotografia do objeto de seus pensamentos – seu marido, naufragando numa ilha deserta. (JACOBS apud EISENSTEIN, 2002, p.198)

Este excerto é capaz de tanto sintetizar a mudança que trouxe para o cinema o primeiro plano, quanto sugerir a estrutura básica da montagem paralela. Não apenas mágico da montagem,

de planos. Fonte: documentário *The Magic of Movie Editing*: <https://vimeo.com/47963215> . Acesso em: 5 de maio de 2015.

²⁴ Curta metragem dirigido por Griffith no ano de 1908.

como também do tempo, Griffith inova a partir do momento em que, com o emprego da montagem, passa a narrar dois acontecimentos distintos que estão ocorrendo *simultaneamente*: o típico episódio da perseguição do vilão pelo herói, que se dá por meio do que ficou estabelecido como montagem paralela.

Parece não haver dúvidas entre diretores e críticos de cinema de que Griffith consolidou as bases da linguagem cinematográfica. Todavia, a maneira como ele utilizou a montagem – que não deve ser dissociada do conteúdo veiculado por seus filmes –, e que é o modo como ela tem sido largamente empregada pelo cinema hollywoodiano, mascara seus efeitos. Em outros termos, tal montagem – que ficou conhecida comumente como “montagem invisível” – é empregada de modo a não se sobressair diante dos espectadores, seu intento básico é de dar prosseguimento à narrativa fílmica. No ensaio *A evolução da linguagem cinematográfica*, Andre Bazin afirma:

A utilização da montagem pode ser “invisível”; é o caso mais frequente no filme americano clássico anterior à guerra. Os cortes dos planos não têm outro objetivo que o de analisar o acontecimento segundo a lógica matemática ou dramática da cena. É sua lógica que torna tal análise insensível; o espírito do espectador adota naturalmente os pontos de vista que o diretor lhe propõe pois são justificados pela geografia da ação ou pelo deslocamento do interesse dramático.

A neutralidade dessa decupagem “invisível” não dá conta, porém, de todas as possibilidades da montagem.²⁵ (BAZIN, 1991, p.67)

E aqui entra em cena Eisenstein. Para ele, mais do que tornar o processo “visível”, o que está em xeque é a produção de um sentido que transcenda as imagens envolvidas na montagem. Partindo dos experimentos de Kulechov²⁶, Eisenstein concebe os planos como células de montagem. E é a partir da justaposição das células, e do conflito oriundo da diferença entre elas, que deve surgir uma nova unidade produtora de sentido. Nas palavras do próprio diretor:

Então – a difusão do conflito através de todo um sistema de planos, pelos quais “... novamente reunimos o evento desintegrado em um todo, mas de nosso ponto de vista. De acordo com o modo como orientamos nossa relação com o evento.”

Assim, é dividida uma *unidade de montagem* – a célula – numa cadeia múltipla, que *é novamente reunida numa nova unidade – na frase de montagem, que personifica o conceito de uma imagem do fenômeno.* (EISENSTEIN, 2002, p.206, grifos do autor)²⁷

²⁵ Bazin prossegue estabelecendo uma tipologia da montagem que não opera por meio da dicotomia entre montagem “invisível” e “visível”. Ela não será aqui utilizada, pois o interesse da presente revisão teórica consiste em expor apenas os conceitos de montagem de Griffith e Eisenstein.

²⁶ “A célebre experiência de Kulechov com o mesmo plano de Mosjukine, cujo sorriso parecia mudar de expressão conforme a imagem que o precedia, resume perfeitamente as propriedades da montagem.” (BAZIN, 1991, p.68)

²⁷ O trecho entre aspas é uma referência de Eisenstein a outro ensaio escrito por ele próprio.

O diretor concebe a montagem enquanto tropo. Nesse sentido, o cerne da linguagem cinematográfica, de acordo com sua teoria, é a mobilização da montagem na produção de metáforas. Para Eisenstein, o erro de Griffith, que, em *Intolerância* (1916), procurou – sem sucesso – se redimir do caráter racista e preconceituoso de *O nascimento de uma nação*, estaria em buscar a metáfora em um único plano e não na justaposição deles. O cinema traz a possibilidade da expressão da linguagem do pensamento, de acordo com Eisenstein. Sua estrutura metafórica não seria a da linguagem falada, muito menos a da linguagem escrita e sim a da emoção e livre associação de ideias. Daí o fato do cineasta russo ter em tão alta conta a obra de Joyce.

Essas concepções de montagem foram retiradas do ensaio, já anteriormente citado, *Dickens, Griffith e nós*. No entanto, não se deve perder de vista que sua teoria possui várias facetas que surgiram com o desenvolvimento de suas reflexões ao longo dos anos. Por exemplo, enquanto que, no ensaio citado, busca-se apresentar uma teoria abrangente, em *Métodos de montagem* (2002) debruça-se sobre as particularidades de diferentes tipos de montagem. Essa variedade de abordagens, inclusive, faz com que cada crítico se aproprie de uma determinada maneira de sua produção. Bazin, por exemplo, no ensaio já citado, enfatiza o fato de Eisenstein ter consolidado a montagem de atrações, descrita da seguinte maneira:

Enfim, a montagem de atrações, criada por Eisenstein, cuja descrição não é tão fácil, poderia ser definida grosseiramente como o reforço do sentido de uma imagem pela aproximação de outra imagem que não pertence necessariamente ao mesmo acontecimento: os fogos de artifício em *O velho e o novo*, que sucedem a imagem do touro. Nessa forma extrema, a montagem de atrações foi raramente utilizada, até mesmo por seu criador, mas podemos considerar bem próxima em seu princípio à prática mais geral da elipse, da comparação ou da metáfora: são as meias jogadas na cadeira ao pé da cama, ou ainda o leite que transborda (*Crime em Paris*, de H. G. Clouzot). (BAZIN, 1991, p.67-8)

Como é possível notar, Bazin enfatiza o caráter metafórico no emprego da montagem segundo a teoria de Eisenstein. Bernadet, por outro lado, chama atenção para o caráter dialético de sua teoria na produção de sentido:

É como se não se pudesse ver duas imagens seguidas sem estabelecer entre elas uma relação significativa. Quem desenvolverá essa teoria da montagem é Eisenstein, para quem de duas imagens sempre nasce uma terceira significação. Ele vê aí a estrutura do pensamento dialético em três fases: a tese, a antítese e a síntese. Essa montagem não reproduz o real, não o macaqueia, ela é criadora. Não reproduz, produz. Já que a estrutura da montagem é a estrutura do pensamento, o cinema não terá por que se limitar a contar histórias, ele poderá produzir ideias. O que vai guiar a montagem não será a sucessão dos fatos a relatar para contar uma história ou descrever uma situação, mas o desenvolvimento de um raciocínio (BERNARDET, 2006, p.49)

Primeiramente, o modo pelo qual Bazin e Bernardet abordam a teoria de Eisenstein demonstra que, quando a proposta é realizar apenas um apanhado geral de suas reflexões – o que se propôs aqui –, há uma perda da plenitude de sua teoria, ainda que, para a análise proposta, o recorte aqui exposto seja o suficiente. Em segundo lugar, para o presente estudo, tanto o aspecto enfatizado por Bazin quanto aquele por Bernardet são importantes.

Muitos autores têm discorrido a respeito das relações que podem ser estabelecidas entre literatura e cinema. Bernardet (2006, p.32), por exemplo, afirma que grande parte do projeto narrativo presente no cinema estadunidense já pode ser reconhecido na literatura do século XIX: “O cinema tornava-se como que herdeiro do folhetim [...], que abastecia amplas camadas de leitores, e estava se preparando para tornar-se o grande contador de histórias da primeira metade do século XX”.

Quando Eisenstein escreve um ensaio denominado *Dickens, Griffith e nós*, ele está, justamente, a comprovar a afirmação de Bernardet. Um de seus pontos altos, e sobre ela o diretor dedica um espaço razoável do ensaio, é a análise que realiza a respeito da obra Dickens e a comparação desta com a de Griffith. Além de chamar atenção para a influência direta do primeiro sobre o segundo, é demonstrado como a prosa de Dickens se apresenta de forma visual e foi capaz de antecipar recursos empregados no cinema. Dentre eles, como se pode esperar, aqueles que foram tão caros a Griffith: o primeiro plano e a montagem paralela. Sobre o primeiro plano: “*A chaleira começou...* [início de *The Cricket on the Hearth*, de Dickens] / Assim que reconhecemos essa chaleira como um típico primeiro plano, exclamamos: „Por que não percebemos isso antes! É claro que é o mais puro Griffith. Quantas vezes vimos um primeiro plano como este no início de um episódio, de uma sequência, ou de um filme inteiro dele!” (2002, p.179). E, mais adiante, a respeito da montagem paralela em *Oliver Twist*:

Como podemos ver, temos diante de nós uma típica – e, para Griffith, um modelo de – montagem paralela de duas linhas de história onde uma (os cavalheiros à espera) aumenta emocionalmente a intensidade e o drama da outra (a captura de Oliver). É em seus “libertadores” correndo para salvar a “heroína sofredora” que Griffith tem, com a ajuda da montagem paralela, merecido suas láureas mais gloriosas! (EISENSTEIN, 2002, p.196)

Dos Passos – de certa maneira, assim como Eisenstein, na medida em que este se apropria das inovações do cinema estadunidense – não narra histórias da forma convencional como o fazem Dickens e Griffith. No entanto, os recursos cinematográficos elencados acima podem ser identificados em *Manhattan*. E, mais do que isso, além de exercer funções de suma

importância, estão profundamente relacionados com os aspectos estruturais detectados por Pouillon e Sartre em suas análises.

Como afirmado anteriormente, de acordo com esses dois autores, uma das características mais marcantes da prosa de Dos Passos é o fato dos contornos entre “interior” e “exterior” se apresentarem difusos. E a narrativa atinge tal efeito, precisamente, por meio da mudança de foco narrativo – o que na linguagem cinematográfica se traduziria pela mudança de foco da câmera, mas, sobretudo, pela mudança de um a outro plano –, o que, por seu turno, Eisenstein identifica no uso que Griffith faz do primeiro plano. Poderia ser afirmado que Dos Passos é o romancista do behaviorismo (Pouillon, 1974, p.85). É que, assim como no cinema, a partir da mudança de planos, sua narrativa tira proveito do modo como os personagens, fisicamente, se comportam e expressam seus sentimentos. A estrutura de plano geral, plano inteiro, primeiro plano e, logo em seguida, pensamentos do personagem que Jacobs aponta no cinema de Griffith está presente, com algumas variações, tanto no episódio em que Gus entra com sua carroça na linha do trem, quanto naquele em que Ellen se sente como uma boneca de molas quebrada. Tal estrutura, de modo geral, sempre é mobilizada quando o narrador se confunde com o próprio personagem em seus pensamentos. Outro exemplo que pode ser analisado em termos de planos cinematográficos, no qual “interior” e “exterior” se confundem, é aquele em que Jimmy, ainda quando criança, vai sozinho comprar bombons:

O cheiro de chocolate fervendo sobe em espiral pelas grades que existem sob as cristaleiras. Enfeites de papel crepon [sic] para Halloween. Já vai entrar quando se lembra de Mirror, confeitaria situada dois quarteirões acima. Aqueles carros e automóveis prateados em que a gente pode mover o câmbio. Vou andar mais depressa. Com patins demoraria menos. A gente pode escapar dos bandidos, estranguladores, apaches, com patins, atirando por cima dos ombros com uma carabina automática: Pum!! Um no chão! Era o pior de todos. Pum!... Outro! Os patins são patins mágicos, fttt... sobem pelas paredes de tijolos das casas, rodam pelos telhados saltando chaminés, por cima do Flatiron, por cima dos cabos da Ponte de Brooklyn. Bombons de Mirror. Desta vez entra sem vacilar. Espera um momento diante do balcão antes que o atendam. (DOS PASSOS, 19--., p.93)

Evidentemente, existem inúmeras maneiras de decompor tal episódio em uma série de planos. Por exemplo, a frase “Aqueles carros e automóveis prateados em que a gente pode mover o câmbio” poderia ser representada tanto por um plano do automóvel inteiro, quanto por um primeiro plano do câmbio, ou por ambos. No entanto, o que deve ser ressaltado aqui é justamente a possibilidade de decompor a narrativa nesses planos, graças ao caráter imagético da narrativa e porque a relação entre os pensamentos de Jimmy (“interior”) e a realidade que o rodeia (“exterior”) não está mediada por nenhum recurso narrativo como, por exemplo, “enquanto andava, Jimmy pensava...”. Há apenas cortes na transição entre “interior” e

“exterior”: aquele que imerge Jimmy em sua imaginação – “A gente pode escapar...” – e aquele que retorna à narrativa da „realidade“ – “Bombons de Mirror”²⁸. Em grande medida, essa característica cinematográfica sustenta as reflexões de Pouillon e Sartre.

A escolha de tal episódio deve-se ao fato de ilustrar as abordagens teóricas sobre narrativa e cinema expostas acima, como também por versar sobre cinema. Jimmy está andando pela metrópole, está assustado²⁹ e o meio que encontra para lidar com isto surge de sua imaginação. Mas a referência desta, como se pode notar, é o cinema hollywoodiano, evidenciando, assim, a relação deste com a metrópole. Não apenas o episódio é narrado em termos cinematográficos, como o olhar de Jimmy também o é, numa espécie de identificação entre olho e câmera.

Essa análise discorreu a respeito de planos, sem, ainda, tratá-los em termos de montagem. Isso porque o que se pretende, agora, é identificar o conceito de montagem cinematográfica com o que Pouillon concebe como aparecimentos. Mas, antes de investigar essa relação, cabe ressaltar que a montagem, em *Manhattan*, pode ser considerada princípio organizador em praticamente todos os níveis da narrativa.

O artigo *John Dos Passos “Use of Film Technique in „Manhattan Transfer” & „The 42nd Parallel”*, de Gretchen Foster (1986), ilustra aspectos importantes dessa hipótese. A autora, em sua análise, tem como referências Griffith, Eisenstein e Pudovkin e ainda estabelece comparações entre *Manhattan* e o “Kino-Eye” de Vertov devido a seu caráter documentário (Foster, 1986, p.188) e o filme de não ficção *Mannahatta* (1921) do pintor Charles Sheeler e do fotógrafo Paul Strand (p.188)³⁰. De modo geral, o foco de sua abordagem sobre *Manhattan* é a relação que surge entre as três partes do livro, seus capítulos, títulos e epígrafes. Para ela, a relação que se estabelece *entre os capítulos* dentro de cada uma das três partes do livro é de construção, assim como a noção de montagem de Pudovkin. A relação *entre as partes* do livro é de conflito, oposição, assim como a ideia de montagem de Eisenstein:

Na primeira parte, nós temos “Cais”, “Metrópole”, “Dólares”, “Trilhos”, “Rolo compressor”. Dos Passos relaciona estas imagens, assim como as progressões de Pudovkin, para construir a ideia da grande cidade com seu movimento, poder e crueldade. [...]

²⁸ O corte, em verdade, como defende Eisenstein, está na transição de uma sentença a outra.

²⁹ Está assustado por estar andando sozinho na rua. Isto é ilustrado antes do trecho transcrito acima.

³⁰ Assim como *Manhattan*, o filme de Sheeler e Strand tem a pretensão de proporcionar um retrato de Nova York. Seus títulos e subtítulos foram retirados da obra de Walt Whitman (Foster, 1986, 188-9).

[...] Então, os títulos nas três seções operam um contra o outro em uma dinâmica de montagem que, mais uma vez, lembra a máxima de Eisenstein, “montagem é conflito.” (FOSTER, 1986, p.187)³¹

Foster prossegue sua análise a respeito da montagem em nível micro na obra, o que ocorre, por exemplo, com a repetição, ao longo de um trecho, de uma determinada frase (Foster, 1986, p.187-8) – isto estaria relacionado, também, com as referências bíblicas e a noção de tempo circular presentes na obra. Para a autora, embora a teoria da montagem de Eisenstein não tenha influenciado *diretamente* Dos Passos em *Manhattan*, ela pode ser mobilizada para a compreensão da obra (1986, p.186).

A abordagem proposta por Foster, todavia, não é desenvolvida em todas suas potencialidades. A autora analisa, sobretudo, a relação entre as partes da obra. No entanto, não propõe nenhuma interpretação mais detida sobre, por exemplo, a relação entre episódios ou entre os trechos de um único episódio. É esse tipo de análise que se pretende realizar aqui, pois se acredita que pode complementar a análise de Foster e, sobretudo, auxiliar na compreensão da obra.

Talvez seja possível afirmar que existem três maneiras principais pelas quais os episódios de *Manhattan* se relacionam através da montagem. São elas: a relação dos episódios que juntos constituem um capítulo; a relação que os episódios de um único personagem apresentam na construção da narrativa deste; a relação entre os episódios de um personagem e outro.

Com relação ao modo como os episódios de um mesmo capítulo se relacionam entre si, cabe afirmar que o princípio que pauta tal relação modifica-se de capítulo para capítulo – como bem sugere o fato da quantidade de episódios variar de acordo com o capítulo³². Serão aqui apontadas as relações de três capítulos e um quarto será analisado de forma mais detida.

“A dama do cavalo branco” é o primeiro capítulo da segunda parte (Dos Passos, 19--, p.137 a p.151). É aquele em que mais facilmente é possível identificar a relação entre os episódios, sendo composto por um da narrativa de Jimmy e um da de Ellen, indica a centralidade desses personagens na narrativa como um todo. O título dele é claramente uma referência a Ellen que, em seu episódio, cantarola uma canção sobre a dama do cavalo branco. O quinto capítulo da segunda parte, “Fomos à feira dos animais” (Dos Passos, 19--, p.226-246), é o capítulo em que se tem notícia do estouro da Primeira Guerra Mundial. Todos os

³¹ No original: “In part I, we have „Ferry slip,” „Metropolis,” „Dollars,” „Tracks,” „Steamroller.” Dos Passos links these images in a Pudovkin-like series to build the idea of a big city with its movement, power, and ruthlessness. [...] // [...] Thus, the titles in the three sections work against one another in a dynamic montage that once again recalls Eisenstein’s dictum, „montage is conflict.” (FOSTER, 1986, p.187)

³² O capítulo que possui menos episódios é “A dama do cavalo branco”, com apenas dois, e o que possui mais é “Portas giratórias”, com dezessete.

seus episódios se dão num mesmo restaurante em que vários dos personagens principais da narrativa se encontram. Praticamente no centro da obra, esse capítulo tem como uma de suas principais funções evidenciar as relações que uns e outros personagens têm entre si, ainda que estas sejam fugazes e estejam pautadas pelo acaso. O capítulo “Se eu fosse um arranha-céu”³³ (Dos Passos, 19--, p.260-265), sétimo capítulo da segunda parte, possui apenas três episódios que são todos pertencentes à narrativa de Stan. Além de aludirem à centralidade deste na obra, são de extrema importância na construção da estrutura mítica que se relaciona com a metrópole ao longo de toda a obra.

O primeiro capítulo da obra, “Embarcadouro”, será aqui analisado de forma mais detida, investigando-se cada episódio em específico e, logo em seguida, as relações que apresentam entre si. Esse capítulo, além da epígrafe, é composto por quatro episódios, cada um deles referente a personagens distintos. A epígrafe versa justamente sobre a chegada de uma balsa num cais e o desembarque de seus passageiros, que são comparados a maçãs rolando “pela prancha até a prensa” (DOS PASSOS, 19--, p.11).

O primeiro episódio apresentado no capítulo consiste em apenas um pequeno parágrafo. Tal concisão, embora não se repita ao longo do livro, já é sintomática do tipo de narrativa que se apresentará, pois chama atenção para o choque que se dá entre um episódio e outro. Neste, é descrita a chegada de uma enfermeira que traz uma criança ao berçário, já repleto de outras tantas crianças. Assim, fica evidente que o recém-nascido é somente mais um. Além disso, qualquer sentimento de simpatia que possa ser gerado por um bebê é anulado pelo narrador, porque seus movimentos são comparados a um “fervedouro de vermes” (Dos Passos, 19--, p.11).

Já o segundo episódio é aquele que narra a chegada de Bud em Nova York. Como os passageiros da epígrafe, Bud desembarcará de uma balsa. Mas isso só depois de se deparar com um velho tocando violino que lhe pede esmolas.

O violinista caminhava por entre a multidão, extendendo [sic] seu chapéu. O vento agitava os poucos fios de cabelo de sua miserável cabeça quase nua. Bud viu-o voltar a ele seu rosto triste e sentiu cravarem-se em si, como duas negras cabeças de alfinete aqueles olhos pisados e tristes.

- Nada – disse com aspereza. (DOS PASSOS, 19--, p. 12)

Essa imagem se apresenta praticamente como um agouro do que acontecerá com Bud na cidade grande. Assim como este nega esmola ao velho, Nova York lhe ofertará muito pouco ou quase nada e lhe negará a oportunidade de construir sua vida na cidade. A narrativa segue com a chegada de Bud numa lanchonete.

³³ No original: *Rollercoaster* (DOS PASSOS, 1953, p.249).

O terceiro episódio narra a visita de Ed Thatcher ao hospital para ver sua filha recém-nascida e sua esposa, Ellen e Susie, respectivamente. Em vários momentos o narrador se utiliza de descrições físicas para transparecer o nervosismo de Thatcher; afinal de contas, Ellen é sua primeira filha e ele está ansioso para vê-la, assim como sua esposa. Porém, no hospital ninguém sabe em que quarto elas estão ou se passam bem. Com o desenrolar do episódio, cria-se um contraste entre o nervosismo de Thatcher e o comportamento de descaso das enfermeiras com que tromba no caminho. Fica evidente que, para elas, Ellen é só mais uma entre as centenas de crianças que nascem todos os dias. O estopim do episódio se dá quando Thatcher consegue encontrar Susie e a enfermeira lhes traz Ellen. Susie indaga:

- Como podem distingui-los, enfermeira?
 - Às vezes não o podemos – respondeu ela, rasgando a boca em um sorriso. Susie, desconfiada, observava a cara pequenina e arroxeadada.
 - A senhora está segura de que esta é a minha?
 - Sem dúvida.
 - Mas ela não tem etiqueta...
 - Eu a porei logo.
 - A minha era morena.
- Susie encosta-se sobre a almofada, tratando de respirar melhor.
- Tem uma penugem clara da mesma com [sic] que seu cabelo.
- Susie, estendendo [sic] os braços, gritou:
- Esta não é minha filha! Não é a minha! Levem isso daqui! Esta mulher roubou minha filha!
 - Querida, pelo amor de Deus!... – suplicou o marido tratando de cobri-la [sic] com o cobertor.
 - Vai mal – disse tranquilamente a enfermeira, recolhendo a cesta. Terei que dar-lhe um calmante. (DOS PASSOS, 19--, p.15-16)

O comportamento de Susie é um comportamento neurótico, mas somente na mesma medida em que o hospital se apresenta enquanto ambiente hostil, em que recém-nascidos precisam ser identificados por uma etiqueta. Em outros termos: reificados, para serem reconhecidos. A produção em série de nascimentos incorre na desumanização seja dos pais, seja dos recém-nascidos, mas, sobretudo, na relação que se estabelece entre eles.

Quando Thatcher se retira do quarto, encontra um alemão que, assim como ele, tinha acabado de ter um filho, e que lhe convida para que possam comemorar juntos em algum bar. O alemão está contente, pois, após o nascimento de cinco meninas, esse é o seu primeiro filho. Ao longo da conversa entre os dois cria-se novamente um contraste entre suas opiniões, pois o alemão parece muito mais interessado em suas economias e no modo como seus filhos podem interferir nestas, seja para aumentá-las ou diminuí-las. Exemplar disso é o momento em que ele afirma que “as crianças comem tinheiro [sic]... Não fazem [sic] mais nada que comerr [sic] e gastar roupa” (DOS PASSOS, 19--, p.17). Mas isso não abala a felicidade e a emoção de Thatcher com o nascimento de sua filha. No fim do episódio, sintomático do

diálogo travado entre os dois, o alemão sai sem pagar a conta, apesar de ter convidado Thatcher ao bar. A relação do alemão com seus filhos, bem como com Thatcher, são reificadas a partir do momento em que a mediação do dinheiro se tornou seu principal fator e não o convívio humano propriamente dito. Aqui, a reificação das relações, que surge na maternidade, só se confirma no modo com que age o alemão.

No último e quarto episódio do capítulo, tem-se um homem de longas barbas caminhando pelas ruas de Nova York. Algo o perturba, e seu nervosismo, assim como o de Ed Thatcher, transparece em seu comportamento: “Não cessava de morder os lábios, nem de trançar e destrançar os dedos. Andava sem ouvir os gritos da criançada, nem o aniquilante trepidar dos trens elevados. Tãopouco [sic] percebia o cheiro agri-doce [sic] de ranço que se desprendia das vivendas super-habitadas [sic].” (DOS PASSOS, 19-- , p.19). O nervosismo, como se pode notar, incorre na negação da realidade que o rodeia. No entanto, no momento seguinte, algo lhe chama atenção, quebrando a redoma que o separa do mundo exterior. É um anúncio de farmácia no qual se apresenta um aparelho de barbear da marca Gillette:

Era um rosto barbeado, distinto, com sobrancelhas arqueadas e bigode aparado: a fisionomia de um homem que tem dinheiro no Banco, aparatosamente colocada sobre um pescoço de passarinho cingido por uma gravata preta. Abaixo em letra inglesa, lia-se a firma King C. Gillete. Acima da cabeça figurava o lema: “No Stropping No Honing”. (DOS PASSOS, 19-- , p.19)

Talvez seja desnecessário afirmar que se sucede ao homem entrar na farmácia para comprar o barbeador.

É sintomático que esse seja um dos trechos mais citados pelos críticos de *Manhattan*, episódio típico da vida na cidade grande. Seja porque, muitas vezes, as pessoas negam a profusão de estímulos recebidos na metrópole por serem incapazes de apreendê-los, seja porque, com frequência, muitos são seduzidos por anúncios e por suas promessas de adequação aos padrões vigentes da sociedade. Se esse homem pouco se importou com “os gritos da criançada”, mas o anúncio do barbeador lhe chamou a atenção, é porque este contém uma mensagem muito simples e agradável que se lhe apresenta como saída de suas angústias: „faça a barba e será bem sucedido, assim como King C. Gillette“. Porém, o anúncio esconde em si outra mensagem, o inverso da primeira, não uma promessa, mas sim o *modus operandi* da primeira mensagem: „compre este barbeador para que eu possa ser bem sucedido e tenha dinheiro no banco“. O homem barbudo, assim como outros milhares, acreditou na promessa de King C. Gillette sem perceber que ele era bem sucedido não por barbear-se, mas sim por vender barbeadores, por sua propaganda persuasiva e enganosa.

Não é em vão que a passagem desse personagem pelo livro seja tão efêmera – ele não aparecerá em mais nenhum episódio do livro – e, sobretudo, que ele não tenha nome, seja apenas “Um homenzinho barbudo e arcado, de chapéu exquisito [sic], feito um cogumelo, [que] subia por Allen Street” (DOS PASSOS, 19-- , p.19). Esse homenzinho não é apenas um homenzinho, ele é mais do que isso, ele é qualquer um que anda apressado em meio às ruas de Nova York. E, além disso, é um homem que abrirá mão de um traço marcante de sua individualidade a troco da promessa do “sorriso cheio de orgulho que dá o dólar” (DOS PASSOS, 19-- , p.20).

O episódio, de uma página aproximadamente, termina com o homenzinho fazendo a barba em casa; quando chegam, sua esposa e filhas se assustam ao se depararem com um homem totalmente diferente daquele que conheciam: “Voltou para elas uma cara lisa como a cara de King C. Gillette – uma cara com o sorriso cheio de orgulho que dá o dólar. Os olhos das meninas pareciam querer saltar das órbitas” (DOS PASSOS, 19-- , p.19-20). Afinal de contas, qual era o sentido daquilo para quem não tinha visto o anúncio com as faces reluzentes de Gillette?

Feita essa breve análise de cada um dos quatro episódios que constituem o primeiro capítulo do *Manhattan*, cabe agora investigar as relações que se pode estabelecer entre um e outro.

Uma leitura apressada do primeiro capítulo sugere ao leitor que o primeiro episódio é o início da narrativa de Ellen, que seria o bebê levado pela enfermeira ao berçário. Embora ela, ao que tudo indica, realmente seja este bebê, nesse primeiro episódio não há nenhuma referência a seu nome que comprove isso. Ainda que a relação entre os dois episódios seja evidente – ambos demonstram como a maternidade está inserida num sistema de produção em série e, por consequência, de desumanização dos recém-nascidos –, surge uma nova relação entre o primeiro e o quarto episódios, que é a relação do anonimato. Tanto o episódio do homenzinho barbudo que resolve comprar um barbeador por causa de um anúncio, quanto o episódio do berçário versam sobre a desintegração do sujeito na massa. Assim como o bebê posto no berçário é só mais um entre outras centenas de bebês, o homenzinho que compra um barbeador é só mais um entre muitos outros que farão o mesmo, devido ao apelo consumista da propaganda. Ambos não têm nome, são anônimos que integram a população de Nova York.

Da mesma forma que o episódio do berçário pode ser relacionado com o episódio de Ed Tatcher visitando Ellen e sua esposa, o episódio de Bud pode ser relacionado com o

episódio do homenzinho barbudo. Quando Bud está na lanchonete, o chapeiro lhe sugere que ele deve arrumar-se, contar o cabelo e escovar o terno. Assim como no episódio de King C. Gillette, o que está em jogo aqui é a adequação a uma determinada aparência e sua relação com a obtenção de uma boa situação financeira, no caso, através de um emprego. E, embora Bud saiba que sua aparência não está relacionada com seus outros atributos, no capítulo seguinte acaba por ir à barbearia.

Nesse capítulo há quatro episódios, dos quais dois referem-se a personagens que aparecem durante o restante da narrativa, e dois sobre personagens anônimos que nunca mais são vistos. Desses episódios, dois versam sobre determinada situação característica da vida em Nova York – um desses episódios sobre um personagem anônimo, e outro não –, e os outros dois versam sobre uma situação diversa, mas também característica. O que essas situações têm em comum? Ambas estão relacionadas com a massificação e a reificação dos sujeitos na metrópole.

Por fim, cabe retomar a epígrafe:

Três gaiotas giram sobre as caixas rotas, as cascas de laranja e os repolhos apodrecidos que fluctuam [sic] entre os pranchões lascados do tapume. As ondas verdes espumam debaixo da prôa [sic] redonda do “ferry” quem arrastado pela maré, fende a água, resvala e atraca lentamente no embarcadouro. Cabos que dão voltas com um ranger de correntes, portas que se levantam, pés que saltam à terra. Homens e mulheres entram aos empurrões no infecto túnel de madeira, pisando-se, comprimindo-se como as maçãs que rolam pela prancha até a prensa. (DOS PASSOS, 19--., p.11)

Aqui se têm pessoas que chegam num cais, assim como Bud chega a Nova York, também pelo *ferry*, assim como Ellen chega ao mundo e, mais especificamente, também a Nova York, e o leitor chega ao livro. O tema da massificação também está presente já que os indivíduos, como que numa fatalidade, são obrigados a percorrer o infecto túnel, assim como maçãs numa prensa. Tal como as maçãs virarão suco ao passarem na prensa, os indivíduos se desintegrarão na massa.

No que diz respeito ainda a essa epígrafe, cabe considerar o meio de transporte com que as pessoas chegam ao cais. O *ferry* pode ser considerado aqui um símbolo da modernidade, do encurtamento de distâncias. No entanto, cabe indagar, aonde leva este *ferry* (aonde leva a modernidade)? Ele leva seus passageiros para um cais que está repleto de lixo, “caixas rotas, cascas de laranja e repolhos apodrecidos”, leva seus passageiros para uma das maiores metrópoles do planeta. E já desde a sentença inicial se torna evidente que a metrópole, tal qual retratada em *Manhattan*, não é apenas constituída de avanço e progresso, mas também de retrocesso e barbárie.

Por meio dessas observações, é possível notar que os episódios que compõem esse capítulo não foram selecionados aleatoriamente, mas desenvolvidos meticulosamente para versarem sobre um mesmo tema e constituírem um todo bem integrado. À epígrafe cabe o papel de coroar esse todo formado pelos quatro episódios, já que nela está implícito o cerne daquilo que virá a seguir.

A relação que os episódios da narrativa de um único personagem apresentam entre si é aquela em que o procedimento de montagem presente na obra mais se aproxima do que Pouillon caracteriza como aparecimentos. Segundo Pouillon (1974), o sentido da narrativa dos personagens de *Dos Passos* deve ser investigado no confronto do conteúdo de seus aparecimentos e que estes não apresentam nenhum significado oculto, e é justamente esse tipo de apresentação que o cinema fornece através de suas imagens. A análise empreendida no terceiro capítulo da presente dissertação é profundamente devedora dessa abordagem, que não será aprofundada no presente capítulo. No entanto, cabe aludir, a título de ilustração, ainda que rapidamente, ao modo como dois episódios da narrativa de Jimmy se relacionam a partir da noção de aparecimentos que se articulam por meio da montagem.

O primeiro episódio da narrativa de Jimmy³⁴ se dá quando ele chega em Nova York com sua mãe de navio. Mais adiante descobrir-se-á que ele passou parte de sua infância na Europa e que esse episódio assinala o fim da viagem. Não por acaso, é quatro de julho, e Jimmy está tão feliz por estar chegando nessa data especial para a história dos Estados Unidos, que ele tem um acesso de patriotismo que se expressa no desejo de querer beijar o solo de Nova York (*Dos Passos*, 19--, p.77). Ao longo de sua narrativa, muitos episódios operarão no sentido de desconstruir tal patriotismo e a imagem que tinha de Nova York quando de sua chegada. Nesse processo, tanto sua carreira de jornalista, quanto o casamento com Ellen – que cada vez mais é vista, por ele, como um produto da reificação na metrópole³⁵ – são determinantes. O ápice dessa desilusão se dá, inclusive, com sua decisão de abandonar Nova York e cair na estrada – o que transcorre no último episódio do livro. Um dos exemplos mais significativos dessa trajetória se dá em um delírio que Jimmy tem logo após pedir demissão do jornal em que trabalhava. Nele, Jimmy está sendo deportado. Além de sinalizar o

³⁴ A análise que se segue deve muito àquela empreendida por Vanderwerken a respeito do personagem em *Manhattan Transfer: Dos Passos's Babel Story* (1977)

³⁵ “Apagou a luz, abriu uma folha da janela e caiu na cama, morto de sono. Imediatamente começou a escrever uma carta numa linotipo. Agora eu me deito para dormi... mãe do grande crepúsculo branco. O braço do linotipo era uma mão de mulher com uma comprida luva branca. Através do ruído, detrás de pés de âmbar, a voz de Ellie gritando: Não, não, não, você está me machucando... Sr. Herf – diz um homem em macacão – está machucando a máquina e não poderemos publicar a edição... A linotipo era uma boca aberta com fileiras de dentes niquelados, que engoliam, trituravam. Ele despertou sentando-se na cama.” (*DOS PASSOS*, 19--, p.343)

sentimento de não pertencer a Nova York, esse episódio refere-se à perda da inocência por parte de Jimmy e ao modo como concebe as relações corruptas da metrópole.

DEPORTADOS

James Herf, jovem jornalista da Rua 12-Oeste, n.º 190, perdeu recentemente sua mocidade. Havendo comparecido ante o Juiz Merivale [seu tio], foi remetido a Ellis Island para ser deportado como estrangeiro indesejável. [...] Atenção, atenção, atenção, prisioneiros da cela... Achei a prova duvidosa, disse o juiz servindo-se da bebida. O escrivão do tribunal que mexia um coquetel à moda antiga, se cobriu de folhas de parreira e o tribunal se encheu de cheiro de uvas em floração. O brilhante contrabandista pegou o touro à unha e fê-lo ajoelhar-se na escada do tribunal. “A seção está suspensa para votação” gritou o juiz quando descobriu gim em sua moringa água [sic]... Os repórteres surpreenderam o prefeito vestido com uma pele de leopardo, posando como a Virtude Cívica, com os pés sobre as costas da Princesa Fifi, a danarina [sic] oriental. Seu correspondente estava debruçado à janela do Clube dos Banqueiros, em companhia do tio Jefferson T. Merivale, conhecido clubman da cidade e duas costeletas de carneiro bem apimentadas. Entrementes, os “garçons” organizavam apressadamente uma orquestra, usando as barrigas enormes dos Gausenheimers como bombos. O “meitre d’hotel” apresentou uma deliciosa versão de “Meu velho lar de Kentucky”, utilizando pela primeira vez como xilofone, as calvas ressoantes de sete directores [sic] da Companhia de Bem Aguada. Enquanto isso o “brilhante contrabandista” com suas calças púrpuras de toureiro e um chapéu de seda azul, conduzia os touros Broadway acima, em número de dois milhões trezentos e quarenta e dois mil, quinhentos e um. Ao chegar a Spuyten Duyvil, se afogaram todos uns após outros, numa tentativa para nadarem até Yonkers.

Enquanto estou sentado aqui – pensava Jimmy Herf – os tipos me picam como formigas. Aqui estou, crivado de tipos. (DOS PASSOS, 19--, 369-70)³⁶

Esse episódio de Jimmy é capaz de condensar vários aspectos de sua história, assim como a relação desta com Nova York. Enquanto aparecimento (nos termos de Pouillon) inesperado, tal delírio traz sentido para vários dos episódios de sua narrativa. Por exemplo, a figura de seu tio, que encena o papel do juiz, claramente é uma referência ao fato de Jimmy não ter aceitado sua proposta de emprego – que lhe traria uma boa colocação social, entretanto por meios escusos, corrompendo-o. Já a referência a Yonkers aparece anteriormente no episódio da seguinte maneira: “Outra primavera, meu Deus, quantas primaveras atrás, subia do cemitério até a estrada azul de macadame, onde pardais campestres cantavam e o cartaz dizia: Yonkers. Em Yonkers eu sepultei minha infância [...]” (DOS PASSOS, 19--, p.368), e refere-se à morte de sua mãe. Esse caráter revelador também é promovido pelo modo como Jimmy não consegue se libertar dos símbolos da metrópole ao estruturar seus pensamentos; assim como uma máquina de escrever, ele está cravado de tipos. Comprovam-no o fato de seu delírio

³⁶ Este tipo de prosa só é encontrado na narrativa de Jimmy, o que, evidentemente, está relacionado com a construção de seu personagem.

assumir traços de uma matéria de jornal e o fato de que um simples nome, visto em um cartaz de propaganda, seja o gatilho que desenterra da memória o enterro de sua mãe.

Em larga medida, o tipo de análise que se estabeleceu entre esses episódios da narrativa de Jimmy, com o propósito de compreender sua história, pode ser estendido para todos os personagens da obra. E, se é por meio da montagem de episódios que a narrativa dos personagens está estruturada³⁷, é só a partir de uma postura reflexiva que o leitor consegue montar esse quebra-cabeça que revela o lugar que cada personagem ocupa em *Manhattan*.

A relação entre os episódios entre personagens será abordada de maneira sucinta. Como já foi delineado anteriormente, Jimmy e Ellen exercem papéis fundamentais na narrativa, sendo possível estabelecer uma série de relações entre suas narrativas. Eles são os únicos personagens cuja história se inicia na infância. É possível afirmar que são os protagonistas que mais possuem profundidade psicológica, pois sempre se tem notícia de seus sentimentos e motivações interiores, ao contrário de alguns personagens cujas emoções nunca ou raramente figuram na narrativa. Ellen e Jimmy, embora se casem, terão, ao final da obra, destinos diametralmente opostos. A título de comparação entre a narrativa de um e de outro, basta aludir ao fato de que os dois possuem episódios gêmeos de sua infância. Neles, o de Jimmy foi abordado há pouco, ambos estão andando sozinhos por Nova York e com medo de seus perigos (sequestradores, por exemplo). Esses episódios antecipam a importância da relação que os dois terão com a metrópole. Além disso, é possível estabelecer relações de proximidade e semelhança entre as atitudes e decisões de Ellen e as de George Badwin. Bud e Joe Harland podem ser aproximados por serem ambos vagabundos errantes na metrópole e suas origens confrontadas, já que o primeiro é um caipira buscando se estabelecer em Nova York e o segundo um ex-especulador da bolsa de valores que perdeu toda a sua fortuna. As narrativas de Congo e Emile também estão relacionadas, já que ambos são estrangeiros tentando a vida em Nova York; enquanto Emile sonha em subir na vida, Congo deseja apenas aproveitá-la. Ironicamente, no final da obra, é este último que se encontra bem sucedido e Emile se torna seu cozinheiro.

Já foram analisadas formas pelas quais os episódios se relacionam entre si, por meio da montagem. No entanto, o conceito com o qual se trabalhou em tais análises é um tanto quanto genérico, ainda que baseado nos referenciais teóricos expostos acima. A abordagem que se segue terá como foco, sobretudo, os recursos de montagem que se operam dentro dos episódios e tem por objetivo investigar, mais especificamente, a montagem paralela bem

³⁷ Embora os episódios não estejam encadeados em uma sucessão, a necessidade de confronto do conteúdo de um e outro faz que seja possível abordar a questão em termos de montagem.

como a montagem a partir da justaposição de duas imagens distintas na produção de uma terceira.

Grosso modo, seria possível afirmar que *Manhattan* é pura montagem paralela. Afinal de contas, não seria a obra senão o desenvolvimento de várias narrativas paralelas que, porventura, se cruzam? Essa reflexão será retomada mais tarde. No momento, averigüe-se um exemplo em que a montagem paralela é utilizada no desenvolvimento de um episódio, a fim de se investigar as consequências que o emprego de tal técnica acarreta. Outro trecho que poderia ilustrar a utilização da montagem paralela é o capítulo “Fomos à feira dos animais” que, como afirmado anteriormente, é o capítulo no qual narrativas de vários personagens se cruzam.

No penúltimo episódio de *Manhattan*, que já foi citado anteriormente para demonstrar o emprego do monólogo interior indireto, cruzam-se as narrativas de Ellen e de Ana Cohen, personagem que surge apenas na terceira parte. Ana está trabalhando precisamente no ateliê de costura em que Ellen manda fabricar seus vestidos. A montagem paralela é utilizada no momento em que Ellen está experimentando seu vestido para os últimos retoques e a máquina de costura em que Ana está trabalhando começa a pegar fogo, ferindo-a gravemente.

Ellen de súbito sentiu [um] calor sufocante, como se estivesse tolhida por uma rede de sedas artificiais, crepes e musselinas, que lhe dava dor de cabeça. Estava ansiosa para ver-se novamente ao ar livre.

- Sinto cheiro de queimado, ocorre alguma coisa – gritou súbitamente [sic] a moça loura.

- Pssiu!... – sussurrou Mme. Soubrine.

Ambas desapareceram por uma porta oculta por um espelho.

Sob uma claraboia dos fundos do “atelier”, Ana Cohen estava sentada, costurando àgilmente [sic] um vestido. Na mesa defrente dela, erguia-se uma grande pilha de “tulle”, reflectindo [sic] a luz, como clara de ovo batido.

- “Charley, meu bem. Oh, Charley, meu bem...” – cantarolava ela, pregueando a saia com rápidas agulhadas.

Se Elmer quer se casar comigo, por que não nos casamos? Pobre Elmer, ele é um belo rapaz, mas tão sonhador... Engraçado haver se apaixonado por uma pequena como eu. Ele vencerá os obstáculos, talvez com a Revolução ele se torne um grande homem... Tenho de acabar com as farras quando me tornar esposa de Elmer. Mas, talvez possamos economizar uns cobrinhos, e abrir uma lojinha na Avenida. A, num bom ponto, fazer mais dinheiro lá do que no centro. “La parisienne-Modes”.

Aposto que iria tão bem como essa cadela velha. Se a gente é dona de si, não tem de se preocupar com essa história de grevistas e conquistadores... Igual oportunidade para todos: Elmer diz que tudo isso é tapeação. Não há esperanças para os trabalhadores, a não ser na Revolução. “Eu estou louca por Harry, Harry está louco por mim...”. Elmer numa central telefônica, de traje a rigor, a cabeça erguida, alto como Rodolfo Valentino, forte como Douglas Fairbanks. A Revolução está declarada. A Guarda Vermelha marcha pela 5.^a Avenida. Eu com anéis [sic] de ouro, um gatinho no braço, me debruço com ele na janela mais alta. Pombas brancas voejam sob a

cidade aos nossos pés. A 5.^a Avenida sangra bandeiras vermelhas, resplandecentes de bandas em desfile e vozes roucas cantando em “yiddish” a “Die Rote Fahne”. De longe, no Woolworth, uma bandeira tremúla [sic] ao vento. “Olhe, Elmer, querido”, ELMER DUSKIN FOR MAYOR. E dansam [sic] o charleston em todos os escritórios. “Thump-thump – a dansa [sic] do charleston... Thump-thump...” Talvez eu o ame. Elmer, leve-me. Elmer, adorável como Valentino, apertando-me contra ele com braços fortes à Douglas, ardente como fogo. Elmer!

Através do devaneio ela vai cozendo, com seus dedos muito brancos. O “tulle” branco brilha com intenso fulgor. De sob a fazenda surgem de repente, mãos vermelhas. Ana não pode desfazer-se do pano rubro que a rodeia, que a morde, que se enrosca em sua cabeça. Espirais de fumo enegrecem a claraboia. A sala se enche de fumaça e gritos de pavor. Ana está de pé, dando voltas, lutando para livrar-se do “tulle” ardente que a rodeia.

Ellen continua mirando-se no espelho na parece, na sala de provas. O cheiro de pano queimado se torna mais forte. Após andar de um lado para outro, nervosamente, sai pela porta-espelho por um corredor cheio de vestidos pendurados, abaixa-se sob uma nuvem [sic] de fumaça, vendo com seus olhos lacrimejantes o grande “atelier” onde moças apavoradas, gritando, acotovelam-se atrás de Mme. Soubrine, que aponta um extintor químico ao monte de tecido carbonizado sobre uma mesa. Dessa fogueira, arrancou algo que se lamenta cruciantemente. Pelo canto dos olhos, Ellen vê um braço feito tocha, um rosto chamuscado, uma horrível cabeça pelada.

- Oh, sra. Herf, por favor diga às clientes que não é nada, absolutamente nada... Irei para lá imediatamente – grita Mme. Soubrine, ofegante, para ela. (DOS PASSOS, 19--, p.416-7)

O modo como a montagem paralela está empregada nesse episódio pode ser facilmente identificado. Num primeiro momento, Ellen está experimentando o vestido. Há então um corte na narrativa, e o leitor é levado para o ateliê em que Ana, distraidamente, costura um vestido. Após o início do acidente, há um outro corte que retorna à sala de provas em que Ellen se encontra. Nesse último trecho, as linhas paralelas se cruzam, e Ellen, horrorizada, assiste ao acidente de Ana.

Ao contrário dos filmes de Griffith em que a montagem paralela é empregada com o propósito de proporcionar drama, aqui há um imperativo que impede que a montagem seja utilizada com essa finalidade: Ellen e Ana não se conhecem e, muito provavelmente, jamais irão se ver novamente. O encontro das duas, obtido através da montagem paralela, é fortuito, se dá por meio do acaso. É isso que permite que um sentido maior seja atribuído ao episódio, principalmente com relação à narrativa de Ellen. Esse trecho confrontado com aquele, já transcrito na primeira parte da dissertação, no qual ela se sente como uma boneca de molas quebrada, sugere que, ao contrário de Ana, Ellen não se permite devanear, pois isso não a levaria à colocação social que almeja. Daí a importância, para a análise, da transcrição dos pensamentos de Ana. Em última instância, esse episódio ressoa naquele em que Gus, sonhando com a vida no campo, acaba por entrar na linha do trem, pois, em ambos, há a

noção de que, na metrópole, não há tempo para devaneios. De certo modo, o emprego dessa montagem estaria mais próximo do conceito defendido por Eisenstein do que do de Griffith, ainda que ela se apresente enquanto montagem paralela.

Cabe aqui, então, a análise de dois tipos de montagem, no que a teoria de Eisenstein pode ser esclarecedora. O primeiro tipo diz respeito ao modo pelo qual os vários trechos de canções populares que estão espalhados pelas narrativas se relacionam com a obra. O segundo refere-se a um caso específico, em que o emprego da montagem, que se assemelha ao analisado acima, determina o sentido narrativo a partir do confronto de duas imagens distintas de um mesmo acontecimento.

Em “A crise do romance”, a respeito de *Berlin Alexanderplatz*, um dos objetivos propostos por Walter Benjamin (1994) é investigar o modo pelo qual a obra de Döblin questiona o modelo típico do romance do século XIX. Para ele, um dos grandes méritos de Döblin é ter explodido o romance em termos estruturais. E o recurso responsável por tal efeito, em *Berlin Alexanderplatz*, não é senão a montagem. Aproximando o uso da montagem de Döblin ao dos dados e do cinema, Benjamin afirma:

O princípio estilístico do livro é a montagem. Material impresso de toda ordem, de origem pequeno-burguesa, histórias escandalosas, acidentes, sensações de 1928, canções populares e anúncios enxameiam nesse texto. A montagem faz explodir o “romance”, estrutural e estilisticamente, e abre novas possibilidades, de caráter épico. Principalmente na forma. O material da montagem está longe de ser arbitrário. A verdadeira montagem se baseia no documento. Em sua luta fanática contra a obra de arte, o dadaísmo colocou a seu serviço a vida cotidiana, através da montagem. Foi o primeiro a proclamar, ainda que de forma insegura, a hegemonia exclusiva do autêntico. Em seus melhores momentos, o cinema tentou habituar-nos à montagem. Agora, ela se tornou pela primeira vez utilizável para a literatura épica. (BENJAMIN, 1994, p.56)³⁸

Não é mero acaso que várias das características de *Berlin Alexanderplatz* apontadas por Benjamin podem ser reconhecidas também em *Manhattan*, pois, segundo Goodson (2000, p.91), *Manhattan* é uma das obras que influenciou a composição de *Berlin Alexanderplatz*. Anteriormente já se aludiu à presença de material impresso que se insere nas narrativas dos personagens. Da mesma maneira, as canções populares exercem papel fundamental em *Manhattan*. Algumas delas, inclusive, são responsáveis por vincular a narrativa aos motivos míticos que contribuem para a imagem de metrópole que surge da obra. Ao passo que vários símbolos espalhados pelo livro aludem ao mito bíblico de Ló e ao fogo purificador (VANDERWERKEN, 1977), duas canções que figuram na narrativa de Ellen e de Stan

³⁸ Para uma abordagem do caráter épico de *Manhattan* consultar a tese de doutoramento *A reinvenção do paradigma épico na ficção inicial de John Dos Passos: uma leitura de One Man's Initiation, Three Soldiers e Manhattan Transfer* (2007) de Fernanda Feneja.

aludem ao dilúvio (Dos Passos, 19--, p.128 e p.262). Tais canções, assim como os planos na teoria de Eisenstein, exercem a função de células que, quando justapostas às células das narrativas dos personagens, produzem uma terceira imagem da metrópole, que é a de que Nova York é uma cidade corrompida, se apresentando enquanto antro das perdições. Esse emprego da montagem está muito próximo daquilo que Bazin define como montagem de atrações.

O segundo tipo de montagem está presente em um trecho do último episódio da narrativa de Bud, no qual é narrado seu suicídio.

Bud está sentado no parapeito da ponte. O sol se levanta por detrás de Brooklyn. As janelas de Manhattan se incendeiam. Bud joga-se bruscamente para frente, resvala e fica pendurado pela mão com o sol nos olhos. O grito afoga-se em sua garganta ao cair.

O capitão Mac Avoy, do rebocador “Prudence”, de pé na timoneira, tinha uma das mãos na roda. Na outra, um biscoito que acaba de molhar na xícara de café, colocada em uma estante junto à bitácula. Era um homem forte, com umas sobranceiras tão espessas como seu negro bigode de fios engomados. Ia enfiar na boca o biscoito molhado em café quando um vulto negro caiu na água, a poucos metros da proa. No mesmo instante um homem apareceu à porta da sala de máquinas e gritou:

- Alguém acaba de atirar-se para ponte!

- Que leve o diabo! – disse o capitão Mac Avoy, jogando o biscoito e dando volta à roda.

[...]

Depois de muitos esforços içaram uma coisa larga e flácida e estenderam-na [sic] na ponte. (DOS PASSOS, 19--, p.135-6)

Assim como no episódio do acidente de Ana no ateliê, aqui é possível identificar um corte na narrativa. Ele se dá entre o primeiro e o segundo parágrafo da narrativa e sinaliza uma mudança de perspectiva. Se a montagem paralela permite a narrativa de dois acontecimentos distintos que ocorrem no mesmo momento, aqui a montagem permite a narrativa de um único acontecimento de dois ângulos diferentes. Uma hipotética decupagem do episódio poderia ser a seguinte: primeiro plano: suicídio visto de frente, Bud é um sujeito que se joga da ponte; segundo plano: suicídio visto do rebocador, mais especificamente, pela perspectiva do capitão Mac Avoy, Bud é um objeto flácido e inerte³⁹. A mudança de perspectiva sugere uma mudança na condição de existência de Bud: sujeito que se torna objeto, sujeito reificado. Há um sentido maior do que meramente o da narração do suicídio de Bud e ele é produzido pela diferença entre essas duas imagens, justapostas em conflito, assim como a montagem de Eisenstein. E o confronto delas com o restante da narrativa de Bud, que será analisada no terceiro capítulo, só faz confirmar a reificação do sujeito na metrópole. Bud não consegue

³⁹ A decupagem poderia ter uma série de planos; no entanto, esses dois parecem já abrigar a totalidade do episódio.

arranjar um emprego, tem suas promessas frustradas, sofre inúmeros choques ao vagar pelas ruas de Nova York. É recebido de forma hostil pela cidade. Tudo isso contribui para sua reificação, que atingirá o ápice através de seu suicídio, narrado desta maneira: dois planos distintos de um mesmo acontecimento, produzindo uma terceira imagem.

Até o momento foram analisados vários tipos de montagem e focalização que aproximam *Manhattan* da narrativa cinematográfica e que explicitam seu caráter modernista. É provável que essas duas características, que não podem ser dissociadas uma da outra, já fossem o suficiente para fundamentar a comparação que se pretendeu aqui estabelecer. No entanto, há outra característica cinematográfica de suma importância em *Manhattan*, a qual trabalha em conjunto com as outras duas e, ao mesmo tempo, evidencia seu caráter realista. Trata-se da concepção temporal presente na narrativa.

Já foi afirmado que, em larga medida, a narrativa de Dos Passos se dá numa espécie de presente contínuo. Em outros termos que, a partir da sucessão cronológica, os acontecimentos são retratados no momento em que ocorrem. Para tanto, o tempo verbal empregado é o pretérito imperfeito, cuja defasagem temporal, como bem afirma Pouillon, se traduziria, apenas, em termos de uma defasagem espacial entre o leitor e a obra.

Apesar de esse tema ter sido abordado anteriormente, essa forma de narrar os acontecimentos possui uma consequência que não foi referida ainda. É o fato de que, muito raramente, os personagens de *Manhattan* possuem memórias passadas. Quase não há o emprego de recursos como prolepse e analepse ao longo da obra. O narrador abre mão de todo o potencial narrativo que eles poderiam trazer, se restringindo a escrever, quase sempre, no presente. Pode-se então se indagar: seus personagens não possuem passado? Possuem. Porém, quando este está relacionado com o desenvolvimento da trama, ele já foi narrado quando ainda era presente. É por isso que as narrativas de Jimmy e Ellen se iniciam em suas respectivas infâncias; ou que a narrativa de Gus começa a partir do acidente que irá alavancar sua carreira política. Essa concepção temporal impregnada em toda a obra possui um efeito muito particular, que é o de proporcionar – junto à profusão de diálogos e às várias descrições espaciais – a impressão de que a narrativa está se presentificando a partir de sua leitura, no momento mesmo em que o leitor percorre as frases e parágrafos do livro; daí o caráter realista de *Manhattan*. Caráter este que permite afirmar que a obra se dá através da sucessão de imagens, assim como no cinema. Dois trechos do ensaio *Ontologia da imagem fotográfica*, de André Bazin (1991, p.22 e p.24), podem ser esclarecedores a respeito da relação que se estabelece aqui. Eles versam sobre a fotografia e o cinema:

A objetividade da fotografia confere-lhe um poder de credibilidade ausente de qualquer obra pictórica. Sejam quais forem as objeções do nosso espírito crítico, somos obrigados a crer na existência do objeto representado, literalmente re-presentado, quer dizer, tornado presente no tempo e no espaço. A fotografia se beneficia de uma transferência de realidade da coisa para a sua reprodução.

Nesta perspectiva, o cinema vem a ser a consecução no tempo da objetividade fotográfica. O filme não se contenta mais em conservar para nós o objeto lacrado no instante, como no âmbar o corpo intacto dos insetos de uma era extinta, ele livra a arte barroca de sua catalepsia convulsiva. Pela primeira vez, a imagem das coisas é também a imagem da duração delas, como que uma múmia da mutação.

Se, para Pouillon, a narrativa de Dos Passos dá cabo à malograda tentativa dos realistas franceses – o que é obtido através da focalização por planos e pela montagem –; graças a sua concepção temporal, obtém-se o efeito, precisamente, de re-presentar os acontecimentos em sua duração no tempo e no espaço de que fala Bazin. E isso tanto proporciona um caráter realista à obra, quanto a aproxima do cinema. Concomitantemente realista e modernista, *Manhattan* é um romance cinematográfico.

Este segundo capítulo foi dedicado, sobretudo, à compreensão da estrutura de *Manhattan*. Agora, no terceiro capítulo, cabe investigar o conteúdo que essa forma cinematográfica apresenta: a vida na metrópole.

III – A metrópole de Nova York

No dia 4 de maio de 2014, a blogueira Amanda publicou no blog *Amanda viaja*, hospedado no site do jornal Estadão, um pequeno artigo intitulado: “Eu amo Nova York. Mas Nova York não me ama”⁴⁰. Este artigo pode se apresentar enquanto ponto de partida da abordagem das relações na metrópole em *Manhattan Transfer*. Isso porque, embora quase um século tenha se passado, é possível correlacionar e identificar similaridades entre o tipo de experiências relatadas por Amanda em Nova York e as experiências dos personagens da obra. Assim, a partir dessa aproximação, é possível não somente facilitar a compreensão da experiência na metrópole que aos poucos se apresenta em *Manhattan*, mas também demonstrar o modo como as relações metropolitanas atuais podem ser apreendidas a partir daquelas que se desenvolveram no início do século XX.

Em “Eu amo Nova York. Mas Nova York não me ama”, Amanda conta um pouco do contato que teve com a cidade. Num primeiro contato, ela relata ter ficado encantada com a cidade, passando por momento de grande deslumbramento, em que Nova York parecia o lugar perfeito para se morar:

Imediatamente, chegando na cidade, me apaixonei pelas luzes, pelo movimento e até pelas sirenes de ambulância pela madrugada. A cidade tinha vida e era o que eu precisava naquele momento. Engatei um romance e passava o dia na exposição do Tim Burton no MoMA, andando pelo Central Park, conhecendo Downtown e também me deliciando em *brunches* sem nem me preocupar com a vida pois agora havia uma solução: iria me mudar pra lá.

Voltei da cidade com um romance no coração e uma ideia na cabeça: vou estudar jornalismo em Nova York, morar no West Village, viver o romance com o “amor da minha vida” e ganhar dinheiro sabe-se lá como. E a partir desse plano “perfeito” dei início a todos os processos de mudança: documentos para a Universidade, testes de inglês, venda dos móveis da minha casa em Minneapolis e viagens mensais a Nova York para alimentar o namoro e me ambientar com a “minha” cidade. E como você deve saber, não é difícil se ambientar em Nova York. Cada passeio no High Line Park faz você se sentir uma pessoa mais hipada, uma peça na Broadway faz você se sentir mais culta e um drink em qualquer *rooftop* faz você se sentir mais rico. Agora imagina andar de mãos de dadas pelo Central Park? Faz você ter certeza de que sua vida é um filme de comédia romântica onde tudo dá certo no final. (NOVENTA, 2014)

O depoimento de Amanda sugere que Nova York é uma cidade povoada de promessas. Uma cidade preta de possibilidades culturais, ambiente propício para a formação do indivíduo e seu consequente sucesso tanto na vida profissional quanto emocional. Nesses termos, é sintomático que Amanda se sinta dentro de um filme de comédia romântica. Uma análise de

⁴⁰ Disponível em: viagem.estadao.com.br/blogs/amanda-viaja/eu-amo-nova-york-mas-nova-york-nao-me-ama/. Acesso em: 21 de fevereiro de 2015.

seu depoimento na totalidade, como se pretende demonstrar mais a frente, aponta para várias das contradições inerentes à vida na metrópole. Mas, por enquanto, fiquemos apenas com esse trecho – no qual se evidencia seu deslumbramento – a fim de aproximá-lo da imagem da metrópole que se apresenta em *Manhattan Transfer*.

A esperança de construir uma vida bem sucedida em Nova York é um tema que está presente em mais de uma das narrativas da obra. De certa maneira, inclusive, é um tema central, que perpassa as histórias de personagens como Ellen, Jimmy e Bud. É também o caso de Emile, personagem que aparece na primeira e na última parte do livro. Francês, preso ao seu país pelo serviço militar, ele está num navio que logo mais aportará em Nova York. Emile está conversando com Congo, também francês, e, a partir do diálogo que travam, descobre-se que o primeiro tem em mente abandonar o navio assim que este atracar. Para Emile, a possibilidade de se estabelecer nos Estados Unidos representa a oportunidade de não sujeitar-se ao serviço militar; em outros termos, poder escolher o rumo de sua vida. E, para ele, essa liberdade consiste em fazer fortuna em Nova York. O que está implícito em seu discurso, e que ele próprio não percebe, é que, sem dinheiro, sem uma boa colocação social, não se é ninguém na sociedade. Suas esperanças e expectativas com relação à vida em Nova York são retratadas nesse pequeno devaneio:

O camareiro, estendido [sic], boca para cima, olhava as núvens [sic] que corriam para leste, apinhadas como enormes edifícios transpassados pela luz do sol, brancas e brilhantes como papel de estanho. Ele passeava por largas ruas brancas, bordadas de altos edifícios, e, pavoneando-se com sua casaca e seu grande colarinho branco, subia escadas de estanho, amplas, reluzentes. Por portas azuis, entrava em “halls” de mármore rajados, onde o dinheiro corria e tilintava em grandes mesas de papel de estanho. Notas, pratas, ouro. (DOS PASSOS, 19-- , p.31)

Desse devaneio de Emile se desprende uma imagem muito peculiar da metrópole. Mais propriamente, da metrópole que vem a se desenvolver no início do século XX. Imagem em que, num primeiro momento, arranha-céus e ruas se identificam com as nuvens que Emile está vendo e, conseqüentemente, com a imagem de um paraíso celeste. A metrópole, enquanto paraíso, seria o local da ascensão social, como bem sugere a imagem de Emile subindo “escadas de estanho, amplas e reluzentes”. Cabe notar que a ascensão tão almejada por ele encontra-se extremamente vinculada à ideia de que Nova York seria o lugar ideal para se fazer dinheiro. O paraíso, então, seria aquele lugar que lhe dá a chance de ser rico. Não por acaso, na epígrafe que abre o capítulo seguinte, chamado *Dólares*, após a descrição da paisagem de um porto em que chegam vários estrangeiros, um avô diz que não entende o que eles vêm fazer nos Estados Unidos, ao que seu neto responde: “É o país da oportunidade” (DOS PASSOS, 19-- , p.60).

Na narrativa de Bud, a expectativa de construir uma vida em Nova York assume outros matizes. Se, por um lado, Emile só pensa na fortuna que pode fazer, por outro, Bud está preocupado em encontrar um emprego, estabelecer-se na cidade e sonha com uma boa colocação social. Como ficará evidente mais a frente, esse sonho está profundamente relacionado com seu passado e com a necessidade de se redimir dele. Assim, para Bud, Nova York conteria a possibilidade do casamento e da carreira política, como demonstra o seguinte devaneio:

Num fraque, com sua corrente de ouro e seu anel de casamento, sentado em um carro, ao lado de Maria Sackett, ele dirige-se para a igreja. Vai se casar. Dirige-se para City Hall em um carro puxado por quatro cavalos brancos. O prefeito vai nomeá-lo vereador. Às suas costas a luz vai-se fazendo cada vez mais viva. Vai se casar entre sedas e setins [sic], e num carro branco, com Maria Sackett ao seu lado, entre filas de homens que o adulam, inclinam-se e saudam [sic], com seus chapéus-coco ao conselheiro Bud que passa em seu carro com sua noiva dotada de um milhão de dólares... (DOS PASSOS, 19--., p.135)

Como se pode notar, o devaneio de Bud é repleto de símbolos que representariam sua possível ascensão e reconhecimento sociais, o casamento enquanto imagem de estabilidade e prosperidade, pois, afinal de contas, sua noiva é dotada de um milhão de dólares. Mas esse sonho, inevitavelmente, Nova York lhe impede de realizar.

Há algo em comum nas narrativas de Bud, Emile e Amanda. Mesmo que Nova York tenha mudado muito desde a composição de *Manhattan* e mesmo que esse seja um texto de ficção e o relato de Amanda não, não há de ser por acaso que tal metrópole tenha suscitado tais sentimentos e expectativas, sobretudo a esperança de se construir uma vida bem sucedida. Todos os três, por motivos diferentes, querem se despedir de um período de suas vidas para iniciar um novo. Mas, por que a escolha de Nova York enquanto lar para esse novo período da vida? Por que suas realizações pessoais, obrigatoriamente, dependem de Nova York enquanto metrópole? Bud almeja uma carreira política e um bom casamento, Emile fazer fortuna na terra das oportunidades e Amanda viver num filme de comédia romântica. Se esses sonhos não podem ser separados de Nova York, faz-se necessário compreendê-la enquanto metrópole.

Tanto os sonhos de Amanda, quanto de Emile e Bud fracassam. E o propósito deste capítulo é compreender por que eles fracassam, pois só compreendendo seu fracasso é que compreenderemos a origem desses sonhos. E, o mais importante, compreender esse fracasso, já que esses sonhos dependem da metrópole para sua realização, é compreender os mecanismos de funcionamento da metrópole e o modo como esta está representada em *Manhattan Transfer*. Para tal tarefa, parte-se do desenvolvimento da história de Amanda e,

posteriormente, outras narrativas de *Manhattan* são analisadas tendo em vista as relações dos personagens com a metrópole.

Retomando a história de Amanda, cabe, então, indagar exatamente o que aconteceu quando ela tentou mudar-se para Nova York e construir uma nova vida:

Acontece que a vida não é uma comédia romântica e a secretária da Universidade de Nova York sabia disso melhor do que eu. Meus documentos enviados sempre tinham algum problema que eu precisava revisar, o prazo para inscrições no curso estavam se esgotando e “*I’m sorry* mas você não vai conseguir estudar aqui no próximo semestre”. Fiz mais uma tentativa e novamente documentos, testes, entrevistas e mais um semestre de espera. E enquanto isso, a cada viagem a Nova York eu sofria uma decepção: o romance acabou, descobri que transferir o visto de trabalho para Nova York não seria fácil em tempos de crise econômica, morar no West Village não era tão fácil quando você não tem dinheiro e que mesmo se fosse aprovada na Universidade não conseguiria pagar a mensalidade.

E, finalmente, não fui aprovada.

Conforme minhas possibilidades de morar na Big Apple iam se esgotando, foi ficando mais sem graça visitar a cidade. Era como se eu tivesse perdido a batalha e fosse rejeitada. Hoje, três anos depois, aprendi a ser apenas mais uma turista na cidade que todos amam declaradamente e que muitos desejam morar. Descobri que Nova York é uma daquelas cidades das quais ela te escolhe e não o contrário. E ela não me escolheu. (NOVENTA, 2014)

É possível notar, desde a primeira sentença desse trecho, que a imagem que Amanda constrói do que seria morar em Nova York nos primeiros parágrafos vai desmoronando com as contínuas visitas que ela faz para tentar se estabelecer na cidade. Tudo parece dar errado para ela e daí o desencanto com a metrópole e a constatação de que “a vida não é uma comédia romântica”. Por fim, se Amanda não viveu uma comédia romântica em Nova York, como o próprio título do texto sugere, ela viveu um drama, a partir do momento em que vê seu desejo de se estabelecer na cidade frustrado. Desse modo, há de se questionar o que significa o fato de Amanda afirmar que Nova York não a ama e, sobretudo, de ela afirmar que perdeu a batalha com a cidade, sendo, assim, rejeitada.

A imagem de uma batalha perdida para a cidade, enquanto forma que Amanda encontrou para lidar com sua experiência em Nova York, pode nos remeter ao modo como Benjamin, acerca da obra de Baudelaire, discorre a respeito da experiência de choque e do modo como ela está relacionada com o advento da modernidade e a vivência na metrópole. Nas palavras do autor,

A psiquiatria registra tipos traumatófilos. Baudelaire abraçou como sua causa apagar os choques, de onde quer que proviessem, com o seu ser espiritual e físico. A esgrima representa a imagem dessa resistência ao choque. Quando descreve seu amigo Constantin Guys, visita-o na hora em que Paris está dormindo: “ei-lo curvado sobre a mesa, fitando a folha com a mesma acuidade com que, durante o dia, espreita as coisas à sua volta; esgrimindo com seu lápis, sua pena, seu pincel; deixando a água do seu

corpo respingar o teto e ensaiando a pena em sua camisa [nota]; perseguindo o trabalho, rápido e impetuoso, como se temesse que as imagens lhe fugissem e assim ele luta, mesmo sozinho, e apara seus próprios golpes”. (BAUDELAIRE apud BENJAMIN, 1989, p.111-2)

A imagem do esgrimista combatendo os choques que o rodeiam, em relação à afirmação de Amanda – “Era como se tivesse perdido a batalha e fosse rejeitada” – e, sobretudo, a *Manhattan Transfer*, só pode ganhar sentido a partir do momento em que se compreendem as relações do sujeito com a metrópole e como Nova York, então, deve ser compreendida enquanto metrópole.

Ben Singer, em *Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular* (2004), tomando como ponto de partida as reflexões de Georg Simmel, Sigfried Kracauer e Benjamin, sustenta que o advento da modernidade e com ela a profusão de estímulos oriundos do desenvolvimento da metrópole modificaram o modo como o ser humano se relaciona com seu meio e, por consequência, o próprio aparelho perceptivo humano. A partir disso, o autor chega à conclusão de que a imprensa sensacionalista foi uma das respostas a essa hiperestimulação característica da modernidade. Nesse sentido, ao mesmo tempo em que ela só reproduziria os choques da vida na metrópole por meio do sensacionalismo, apresentaria uma crítica a esse modo de vida. Para a reflexão que aqui se estabelece, cabe reter o modo como o autor apresenta o surgimento da hiperestimulação no meio metropolitano. Nas palavras de Singer,

A modernidade implicou um mundo fenomenal – especificamente urbano – que era marcadamente mais rápido, caótico, fragmentado e desorientador do que as fases anteriores da cultura humana. Em meio à turbulência sem precedentes do tráfego, barulho, painéis, sinais de trânsito, multidões que se acotovelam, vitrines e anúncios da cidade grande, o indivíduo defrontou-se com uma nova intensidade de estimulação sensorial. A metrópole sujeitou o indivíduo a um bombardeio de impressões, choques e sobressaltos. O ritmo de vida também se tornou mais frenético, acelerado pelas novas formas de transporte rápido, pelos horários prementes do capitalismo moderno e pela velocidade sempre acelerada da linha de montagem. (SINGER, 2004, p.96)

A partir desse quadro, o autor se detém em situações práticas que ilustram o modo como os indivíduos lidaram com esse aumento de estímulos e como ele foi retratado pela imprensa da época. As quatro situações escolhidas por Singer são: acidentes de trânsito, acidentes de trabalho, perigo decorrente da precariedade das moradias populares e quedas de grandes alturas. Note-se que esses quatro temas estão, todos eles, profundamente relacionados ao desenvolvimento tecnológico da sociedade capitalista e ao modo de sua organização.

Em *Manhattan Transfer* é possível identificar vários trechos em que essa profusão de estímulos é mobilizada com intento de representar a vida metropolitana, mais

especificamente, em Nova York. Inclusive, todos os temas elencados por Singer (2004) estão presentes na obra. Testemunha disso são o acidente de trabalho de Ana Cohen, já citado anteriormente – em que esta é queimada num incêndio no ateliê de costura em que trabalha –, o incêndio de um prédio presenciado por Ed Tatcher, igualmente citado, e o suicídio de Bud, que se joga de uma ponte e que será retomado mais a frente. No que tange ao tema dos acidentes de trânsito, por seu significado em relação ao caráter metropolitano, escolhe-se um trecho de *Manhattan* para ilustrá-lo:

Na outra esquina se agrupava gente ao redor de um automóvel branco, muito alto. Núvens [sic] de fumaça saiam da parte trazeira [sic]. Um polícia levantava um menino pelos braços. Do carro um homem corado, de luvas brancas, gritava enfurecido:

- Pois eu lhe digo, “seu” guarda, que me atirou uma pedra...

- Isto tem que acabar. Um polícia pôs-se [sic] ao lado dos desordeiros e vadios...

Uma mulher com o cabelo enfiado num gorro, vociferava, ameaçando com o punho o homem do auto:

- Por pouco que ele me pega, guarda, por pouco me pega!

Bud apoiou-se a um jovem [sic], com avental de açougueiro, que levava um gorro de “base-ball” jogado para trás.

- Que aconteceu?

- Sei lá!... Algum desses automobilistas desenfreados, penso.

- Não lê os jornais... Não os censuro, e você? Com que direito vão esses malditos motoristas disparados pelas ruas, atropelando mulheres e crianças?

- Arre! Mas fazem isso?

- Pois claro que fazem. (DOS PASSOS, 19-- , p.34)

Aqui é possível notar como a proliferação de veículos na metrópole está relacionada com a experiência de choque, como bem demonstra a indignação da passante quase atropelada pelo automóvel. A imagem construída nesse excerto insinua que o automóvel e a velocidade estariam relacionados com o caos da grande cidade. Além disso, demonstra o conflito que se dá quando o automóvel ocupa o espaço público antes destinado apenas ao passante, sugerindo, com isso, que a rua, antes espaço de todos, deve ser agora dividida com automóveis que ocuparão a maioria do espaço e serão destinados a uma pequena parcela da sociedade, dado seu valor econômico. Mais do que evidenciar como essa profusão de estímulos que pautam a experiência de choque na metrópole moderna está presente em *Manhattan Transfer*, é necessário apreender o modo único e particular com que a obra retrata essas transformações. Para isso, devem-se analisar as narrativas dos personagens e o modo como estes lidam com a experiência urbana. Para tanto, faz-se pertinente discorrer mais especificamente sobre Nova York e algumas das características que a tornaram uma das mais importantes metrópoles do século XX.

Como pontua Anka Muhlstein, em *A ilha prometida* (1991), Nova York possui uma história muito peculiar se comparada ao restante da história dos Estados Unidos. Isto porque, diferentemente do restante do país, em seus primórdios, constituiu uma colônia holandesa – Nova Amsterdam. E o fato da Holanda, por meio da Companhia Holandesa das Índias Ocidentais, estar engajada no comércio intercontinental fez com que, desde suas origens, Nova York fosse, também, uma cidade mercantil. Inclusive, antes mesmo que a colonização por meio da ocupação da ilha ocorresse, a permuta com os índios, que possuíam sua própria moeda, já havia se consolidado: “[...] as conchas e mexilhões nunca ficavam pelo chão, pois serviam como moeda de troca. O valor do *wampum* – este era o termo índio, logo aprendido pelos holandeses – variava segundo a qualidade e a nuance do colorido” (MUHLSTEIN, 1991, p.21-2).

Outro fator de grande contribuição para o desenvolvimento da cidade e para a expansão do comércio foi a consolidação de Nova York enquanto porto de navios que partiam ou chegavam da Europa com mercadorias e insumos. No capítulo “A corrida e a vitória” da obra já citada, Muhlstein (1991, p.65 e seg.) irá demonstrar como a consolidação de Nova York enquanto cidade portuária dependeu mais propriamente da construção de uma estrutura favorável para tal do que propriamente das condições geográficas da ilha. Ao procurar demonstrar a relação entre o papel que Nova York assumiu mais a frente como maior metrópole dos Estados Unidos e o surgimento dos portos, a autora começa se indagando:

Por que Paris, Londres, Viena ou Atenas são a cabeça e o coração de seus países? Perguntas absurdas, que não devem ser feitas. O peso da história, a lógica da geografia designaram essas capitais, cuja origem se perde na noite dos tempos. Mas Nova York nem sempre usufruiu da situação preponderante que tem hoje. Nada a destinava a isto. Nada o anunciava no alvorecer do século XIX. Desde 1790, o governo da União abandonara Nova York em favor de Filadélfia. A direção intelectual e moral do país se encontrava indiscutivelmente em Boston, e os primeiros bancos assim como as grandes companhias de seguro indicavam Filadélfia, por muito tempo a cidade de maior população dos Estados Unidos, como centro financeiro do país. No entanto, em quinze anos, de 1815 a 1830, Nova York adquiriu um impulso tão considerável que esmagou suas rivais, e o desenvolvimento prodigioso de seu porto e de suas transações comerciais fez dela o centro do sistema nervoso da nação. (MUHLSTEIN, 1991, p.65)⁴¹

⁴¹ O modo como a autora articula sua argumentação inicial não deixa de ser curioso. Isso porque ao mesmo tempo em que naturaliza o fato de Paris, Londres, Viena e Atenas terem sido grandes metrópoles, nas suas palavras, “o coração de seus países”, busca desconstruir essa noção com relação à Nova York, demonstrando que nem sempre a cidade em questão foi uma grande metrópole. Por que, então, ela considera absurda a pergunta inicial? Ao contrário do que a autora defende, acredita-se aqui ser essa pergunta de grande pertinência. Considerou-se importante a transcrição do início do trecho já que atrela a história de Nova York à história dessas outras grandes cidades enquanto centros culturais e econômicos determinantes no desenvolvimento de seus países.

Junto a esse desenvolvimento do porto e, em sua decorrência, dois outros fatores foram de suma importância para que Nova York se tornasse o centro comercial por excelência dos Estados Unidos. Foram eles: a consolidação da cidade enquanto centro das informações, em que se estabeleceram os principais jornais do país e a vinda de vários bancos, ou suas filiais, que estão na gênese da cidade enquanto o centro financeiro que se tornou. Nas palavras da autora,

O dinamismo dos comerciantes só era igualado pelo dos jornalistas. A concorrência entre os cinquenta semanários e mensários e os onze diários, publicados em 1830 [nota], era tamanha que se enviavam ao encontro dos navios pequenas embarcações ultra-rápidas que recebiam um maço de folhas jogado a bordo e voltavam ao porto, a todo o pano, para fechar a última edição, com as grandes manchetes tão características da imprensa americana. (MUHLSTEIN, 1991, p.71)

[...] Filadélfia, apesar de sua experiência em matéria bancária, não pôde sustentar a concorrência com Nova York, pois lhe faltava essa massa de comerciantes a serem financiados. Assim, os armadores, importadores, compradores, revendedores e banqueiros se amparavam mutuamente e contribuía em conjunto para o crescimento de sua cidade e para a ramificação de seus negócios. Em breve, como os jornais, os bancos americanos passaram quase todos a ter sucursais ou agentes em Wall Street. Em 1850, havia setecentos bancos comerciais nos Estados Unidos; seiscentos deles estavam representados em Nova York. (MUHLSTEIN, 1991, p.75)

Que o desenvolvimento portuário, da imprensa e desta rede de finanças foi crucial para a consolidação de Nova York enquanto metrópole e centro do capital financeiro – por consequência, do capitalismo – dão testemunha as várias alusões, em *Manhattan Transfer*, a estes três fatores.

No que diz respeito à imprensa, além da revisão histórica empreendida por Muhlstein (1991), há o texto de Singer (2004), citado anteriormente, que estabelece conexões entre a estimulação metropolitana e o jornalismo de caráter sensacionalista. Em *Manhattan*, esta relação entre metrópole e imprensa, inclusive sensacionalista, está muito bem representada na narrativa de Jimmy, personagem que se torna jornalista e, em vários momentos, se vê em crise com relação a sua profissão e a vida que leva em Nova York. Outra forma de representação da imprensa presente na obra refere-se aos jornais que surgem em meio às narrativas dos personagens.

Com relação ao desenvolvimento da especulação financeira em Nova York tem-se a narrativa de Joe Harland, tio de Jimmy, que tempos atrás fora um grande especulador da bolsa de valores de Nova York e perdera toda sua fortuna. Incapaz de compreender tanto as razões de sua fortuna, quanto de sua perda, Joe apega-se a crença de que sua sorte estava em uma

gravata que ganhara da mãe quando pequeno e que uma de suas namoradas destruíra, fazendo com que ele perdesse toda a sua fortuna (Dos Passos, 19--). Joe é um símbolo das relações econômicas em *Manhattan Transfer*, da mobilidade social, demonstrando que se Nova York pode ser um terreno propício para a ascensão, o é também para a queda e decadência. Em consonância com tal perspectiva, em determinados trechos, Joe assume ares de errante pela cidade, quase mendigo, que o aproximam de Bud, como afirmado anteriormente. Feneja (2007) ao analisar o papel das portas giratórias na obra relaciona-as com o mito da roda da fortuna. Joe Harland pode ser considerado um dos personagens representativos deste movimento da roda, de ascensão e queda relacionadas a um destino de vida.

As referências à Nova York enquanto cidade portuária estão presentes em mais de um trecho do livro. Uma delas é, por exemplo, a chegada de Jimmy, quando criança, a Nova York por navio. Talvez, porém, as referências mais significativas estejam no fato da obra abrir e fechar com imagens do porto – sendo a de abertura a chegada de Bud, já analisada e a de encerramento, a partida de Jimmy, que será analisada oportunamente. Como já afirmado anteriormente, as imagens de cais remetem ao caráter cíclico da obra, mas, também, a Nova York enquanto metrópole nacional e internacional, local de chegada e partida de mercadorias e, sobretudo, pessoas.

Em *A Ilha Prometida*, um dos aspectos mais abordados por Muhlstein (1991) a respeito de Nova York é seu caráter multicultural e como este está relacionado com o desenvolvimento da cidade. Para a autora, Nova York pode ser considerada, em relação ao restante dos Estados Unidos, uma cidade de tolerância religiosa e étnica, o que propiciou, por exemplo, a vinda de vários estrangeiros – não apenas judeus – fugidos da Segunda Guerra Mundial. Embora a autora não elabore tal argumento explicitamente, fica evidente que a tolerância étnica e religiosa se apresentou como uma necessidade; em outros termos, um pressuposto para o desenvolvimento de suas relações comerciais e seu crescimento.

Essa condição da população de Nova York de ser composta principalmente de estrangeiros é um dos temas que perpassa a narrativa de *Manhattan*. E, ao que parece, a história de alguns de seus personagens opera no sentido justamente de desconstruir essa percepção da metrópole enquanto local de tolerância. O início das narrativas de Emile e Congo é sintomático disso, demonstrando que grande parte da massa de estrangeiros que se muda para Nova York é obrigada a assumir trabalhos em péssimas condições, alguns beirando a exploração.

Emile irá trabalhar enquanto garçom em um clube da alta sociedade nova yorkina. Marco, seu superior, um senhor de idade avançada, assim como ele, é estrangeiro, italiano, o que sugere a impossibilidade de ascensão social e mudança de classe. Congo, ainda que no final da narrativa consiga ascender socialmente, em um episódio um tanto quanto tragicômico, conta como foi despedido do emprego que conseguira arranjar na cidade:

- Por que o despediram?
- Diabo!, não sei. Tive um péga [sic] com o camelo que dirige o estabelecimento... Vivia ao lado da cocheira; de mais a mais, além de lavar os carros me fazia esfregar as escadas de sua casa... Sua mulher tinha uma cara assim. (Congo chupou os lábios e tratou de fazer-se vesgo). Marco começou a rir.
- Santíssima Virgem!
- E como você se entendia com eles?
- Apontava as coisas com o dedo; então eu sacudia a cabeça e dizia: “*Orraite*”. Entrava às oito e trabalhava até às seis e cada dia me davam mais coisas sujas pra fazer... Ontem à noite me mandaram limpar a latrina. Eu sacudi a cabeça... Isso é trabalho prá [sic] mulheres... Ela se pôs furiosa e começou a gritar. Então eu comecei a saber inglês... “*Go awrighto to ‘ell*”, lhe disse... Então chega o velho e me põe na rua, dizendo-me que não pagará a semana. Enquanto brigávamos apareceu um soldado e quando eu tratava de explicar ao polícia que o velho me devia dez dólares pela semana ele vai e me diz: “Vá andando, italiano piolhento”. E me deu com o porrete no côco [sic]... Au diable, alor!
- Marco estava roxo de indignação.
- Italiano piolhento, lhe chamou!
- Congo, com a boca cheia de bolinho, fez um gesto afirmativo.
- E ele não era mais que um irlandês bandido – disse Marco em inglês. (DOS PASSOS, 19-- , 46-7)

Esse episódio, assim como o episódio em que Ed Thatcher presencia o incêndio de um prédio da vizinhança, pode ser considerado uma referência ao mito de Babel e, por consequência, desmistifica a impressão de que a diversidade cultural de Nova York, ao menos no início do século XX, significou tolerância entre os diferentes. Se o polícia chama Congo de “italiano piolhento” num gesto preconceituoso, dando razão às arbitrariedades do patrão, Marco não se coloca muito atrás ao chamar o polícia de “irlandês bandido”. Além disso, o trecho demonstra como as relações entre diferentes nacionalidades passam, obrigatoriamente, pelas relações de classe. O patrão de Congo explora sua força de trabalho, pois sabe que ele não conseguirá algo melhor tão facilmente na condição de imigrante em que se encontra.

Os outros dois protagonistas que, ainda que não sejam estrangeiros, dão conta das relações entre culturas distintas são Bud e Ana Cohen. Basicamente, as relações travadas por eles apontam para o conflito entre o rural e o metropolitano. Nesse sentido, Bud e sua incapacidade de se adaptar a vida em Nova York representariam o conflito entre a cultura do campo e a da cidade grande. Já Ana Cohen demonstra o conflito entre o judaísmo e o

questionamento de valores cosmopolitas. Isto se dá por meio das brigas que trava com sua mãe, judia mais ortodoxa que a filha. Vale também lembrar aqui que Ana, assim como muitos dos judeus que se estabeleceram em Nova York (Muhlstein, 1991), é costureira.

Outro fator da história e constituição urbana de Nova York a ser considerado diz respeito a sua organização espacial. Mais de um episódio em *Manhattan* alude à forma como a cidade parece estar em perpétua reconstrução; em que de anos em anos, várias casas e edifícios são destruídos para dar lugar a outros tantos. Para se ter uma noção do quão determinante esse fator é, basta aludir à frase com que Muhlstein abre seu livro: “Todo mundo está de acordo: Nova York não está terminada” (1991, p.11), e mais a frente afirma:

[...] o mais nefasto para a cidade não era a ausência de plano de conjunto ou de amplas perspectivas, mas o movimento de crescimento acelerado que acarretava um envelhecimento também acelerado. Uma dezena de anos era suficiente para transformar campos em uma rede cerrada de ruas. Impossível não ficar desconcertado com as fotos do início do século que mostram pomares e botecos ao norte da rua 70, substituídos, quase da noite para o dia por grandes prédios. Ao contrário, bastava uma dezena de anos para rebaixar bairros inteiros. (MUHLSTEIN, 1991, p.149)

Essa característica está retratada de modo particularmente aguçado em dois trechos de *Manhattan* que cabe aqui transcrever e analisar:

[...] Bud descia pela Broadway. Passou por terrenos vazios onde brilhavam latas de conservas entre capim e moitas de humagre, entre filas de cartazes e anúncios de Bull Durham; passou diante de choças e casinhas abandonadas, deixando atrás valetas cheias de escombros e rodas, e onde os lixeiros descarregavam cinzas e restos; passou diante de elevações de pedra cinzenta que as perfuradoras a vapor roíam e atroavam continuamente [sic], diante de excavações [sic] das quais subiam trabalhosamente à rua carros carregados de cascalho e argila. Até que se encontrou andando por ruas novas, entre filas de casas de apartamentos, amarelas. Bud observava as vitrines das lojas de comestíveis, das lavanderias chinesas, das casas de lanche, das floriculturas, das quitandas, pastelarias e tapeçarias. Ao passar por debaixo do andaime de um edifício em construção, seu olhar se cruzou com um velho que estava sentado na beira da calçada, consertando lamparinas de azeite. (DOS PASSOS, 19--., p.33)

Subiram por uma galeria entre dois prédios. Em uma esquina via-se ainda a metade arruinada de uma casa de campo construída de taboas solapadas. Restava ainda meia casa, com um papel de flores comido por manchas pardas, uma chaminé enegrecida, um fogão arrebentado e um baú de ferro todo amassado. (DOS PASSOS, 19--., p.52)

A primeira citação, referente a um dos primeiros contatos de Bud com Nova York, apresenta uma descrição muito rica em termos de caracterização do espaço urbano e de sua dinâmica. Observe-se que a narrativa possui um ritmo cinematográfico, que opera por grandes planos dos cenários descritos. É possível notar neste trecho a presença de três cenários distintos e, ao mesmo tempo, dependentes uns dos outros, como sugere o movimento de

reconstrução constante da cidade. No primeiro deles, Bud passa por terrenos baldios em que se encontram aquilo que seriam os escombros e entulhos da metrópole. A escolha de “latas de conserva”, “cartazes” e “anúncios” não parece ser gratuita, vinculando a vida na metrópole à cultura do consumo, em que tudo é descartável, e à publicidade. Este cenário parece conter tudo aquilo que não interessa à metrópole e à sua imagem, visto que “choças e casinhas abandonadas” não combinam com a ideia de progresso e desenvolvimento que a grande cidade deve apresentar tanto a seus cidadãos quanto aos forasteiros. O segundo cenário pode ser considerado como um espaço de transição em que esta imagem indesejada vai dando lugar a uma imagem mais confortável da metrópole. É o movimento das construções, sinalizado pelos “carros carregados de cascalho e argila” – e também pelo edifício inacabado pelo qual Bud passa posteriormente – que sugerem tão bem esta dinâmica tida como peculiar à Nova York. O terceiro cenário é evidenciado pelas “ruas novas” pelas quais passa Bud que, como é possível notar, são descritas como a antítese do primeiro cenário. Os casebres são substituídos por conjuntos de prédios pintados e os vestígios do consumo pelos estabelecimentos comerciais propriamente ditos. Neste cenário, a imagem que se desenha é de abundância. O senhorzinho consertando lamparinas parece figurar como uma reminiscência de um tempo passado, prestes a ser superado. Aqui há outro exemplo do tipo de montagem que aproxima a obra do cinema e que se dá dentro de um episódio. Não duas, mas três imagens distintas são reunidas na produção de quarta que, pelo conflito oriundo do primeiro e do terceiro cenários, busca abarcar as contradições da metrópole moderna, relacionando-as com a eterna reconstrução de Nova York.

A segunda citação integra um episódio no qual um casal está procurando um lugar para se mudar e visita um novo apartamento em Riverside Drive. No decorrer da narrativa, é evidenciada a boa localização do apartamento e seu valor social⁴². O trecho acima transcrito encerra o episódio. Nele, é possível notar a coexistência de dois tempos distintos e uma referência ao processo de urbanização e crescimento da cidade. O início do século com a construção de novos prédios é oposto a uma época campestre e com isto a narrativa é inserida em uma perspectiva histórica mais ampla. Em ambos os trechos a imagem que fica é a da dinâmica da metrópole enquanto dinâmica da especulação financeira, por consequência, do capital.

⁴² O casal está acompanhado de um corretor. Quando eles decidem fechar o negócio, este lhes pede seu endereço de moradia. Berta, a esposa, fica com vergonha de dizer que moram no Bronx e passa o endereço do Hotel Astor (Dos Passos, 19--, p.51).

Um grande marco histórico do desenvolvimento metropolitano de Nova York se dá no final do século XIX, mais especificamente em 1898, quando a cidade deixa de ser apenas a ilha de Manhattan e passa a agregar os *boroughs* de Bronx, Brooklyn, Queens e Staten Island (Muhlstein, 1991). A partir daí, Nova York passa a ser a segunda metrópole mais populosa do mundo, atrás apenas de Londres. E este fato não passa despercebido em *Manhattan* em que é representado a partir de uma notícia de jornal com a qual se depara Ed Tatcher após voltar da visita que fizera a suas esposa e filha recém-nascida no hospital.

Em *Carne e pedra* (2010), Richard Sennett discorre um pouco a respeito da organização espacial de Nova York e, citando Lewis Mumford, de como esta foi articulada sem as concepções usuais de centro e periferia, de modo a privilegiar, já no século XVII, a especulação imobiliária e o capital, em detrimento das condições históricas e sociais já estabelecidas (Sennett, 2010, p.361-2). A respeito das constantes reconstruções de Nova York, Sennett, corroborando o retrato presente em *Manhattan*, afirma:

Até bem pouco tempo, muitas construções ainda em perfeito estado desapareciam com a mesma regularidade com que surgiam novas. Em um período de sessenta anos, por exemplo, as grandes mansões da Quinta Avenida, do Greenwich Village ao alto do Central Park, foram construídas, habitadas e destruídas, cedendo lugar a edificações mais altas. [...]. De todas as cidades do mundo, Nova York foi a que mais cresceu à custa de demolições; daqui a cem anos, as pessoas terão evidências mais tangíveis da Roma de Adriano do que da grande metrópole de fibra de ótica. (SENNETT, 2010, p.363)

O desenvolvimento de Nova York enquanto uma das maiores metrópoles do século XX esteve, como procurou se demonstrar nesta seção do capítulo, relacionado a fatores tais como o estabelecimento de portos, da cidade enquanto sede de vários bancos e centro de informações do país, assim como da vasta presença de estrangeiros e de sua constante reconstrução. Estes fatores estão todos presentes no modo como a cidade é representada em *Manhattan Transfer* e, sobretudo, constituem o terreno para que a experiência da metrópole moderna se dê de forma exemplar.

Do quadro que surge das diversas narrativas que compõem *Manhattan* é possível constatar que as relações que se estabelecem com a cidade podem levar a caminhos muito diversos de acordo com as condições e escolhas dos personagens. Dentre estes, escolhe-se aqui analisar mais detidamente a trajetória de três deles: Bud, Ellen e Stan. A escolha destes personagens deve-se ao fato de representarem formas típicas de lidar com as condições da metrópole moderna. Espera-se que, compreendendo tais personagens, seja possível esclarecer

os motivos pelos quais Amanda perde a batalha que trava com Nova York, consolando-se em ser, apenas, mais uma turista.

A primeira narrativa a ser analisada mais detidamente é a de Bud. Até o momento, o que se sabe sobre ele? Que Bud, assim como Amanda (NOVENTA, 2014), vai tentar a vida em Nova York, mas descobre que as coisas não são tão fáceis quanto imaginava e que, no final da primeira parte do livro, se suicida – o que foi interpretado como resultado da reificação social da metrópole que incorre, na própria reificação corporal através de sua morte. Mas, até agora, foi omitido um acontecimento de extrema importância para a narrativa de Bud: ele está fugindo de um crime que cometeu na granja em que morava, mais especificamente, ele matou o homem que diziam ser seu pai, pois este lhe batia. Mas isto só é descoberto no último fragmento de sua narrativa, em que Bud está numa espécie de abrigo para mendigos e resolve confessar seu crime para o velho que dorme ao seu lado.

De posse deste conhecimento, a narrativa de Bud ganha novo sentido e é possível compreender episódios antes nebulosos, assim como aquele em que Bud, seguindo o conselho do chapeiro, resolve ir a uma barbearia para cortar o cabelo e fazer a barba:

Quando o barbeiro deitou para trás a cadeira afim de barbeá-lo ele tratou de estirar o pescoço como uma tartaruga de patas para cima. A espuma ia estendendo-se [sic] lentamente pelas suas faces, fazia-lhe cócegas no nariz, enfiava-se pelas orelhas a dentro [sic]. Ele se afogava em ondas de espuma azul-negra, cortadas pelo brilho furtivo da navalha, o brilho do enxadão através de nuvens de espuma azul escuro. O velho caído, de costas, no batatal, a barba esvoaçando, aquela barba branca como uma espuma, cheia de sangue. Cheias de sangue as meias, daquelas empolas dos pés. Suas mãos se crisparam, mãos calejadas e frias como as mãos de um cadáver debaixo do lençol. Deixe-me levantar... Abriu os olhos. Uns dedos macios friccionavam-lhe [sic] o queixo. Olhou para o tecto [sic] onde quatro moscas traçavam oito ao redor de um “abat-jour” roxo de papel crepon [sic]. Sentia na boca a língua seca como um pedaço de couro. (DOS PASSOS, 19--, p.25-6)

Este é o segundo fragmento da narrativa de Bud após sua chegada em Nova York. Bud está cansado da viagem e parece cair em um estado de semi-vigília em que uma associação livre de ideias leva-o da barbearia à cena do crime e, em seguida, a se identificar com o cadáver. É possível afirmar que, neste trecho, está contido o episódio fundamental da história de vida de Bud que pautará sua experiência com a metrópole. Quando Bud resolve confessar seu crime ao vagabundo, não há indícios de que se sinta culpado, pois parece ter claro em sua mente que sua atitude foi um reflexo do modo como o velho lhe tratava⁴³. Sua ida a Nova York, então,

⁴³ “À luz da lâmpada, Bud desabotoou a camisa, deixando a descoberto seus ombros e seus braços fracos. „Olhe minhas costas.“ „Santo Deus!“ – exclamou o vagabundo, passando a mão suja, de unhas amarelas, sobre as profundas cicatrizes brancas e roxas – „Nunca vi nada igual.“ „Isto me fez o velho. Durante doze anos não fez mais que me bater por qualquer coisa. Me despia e me dava com uma corrente.” (DOS PASSOS, 19--, p.132-3)

contém as esperanças de construir uma vida digna, dado que não o conseguiu na granja em que morava. Por outro lado, há de se considerar que Bud também buscará se refugiar na cidade, pois está fugindo de seu crime. Quando o barbeiro termina seu serviço, Bud lhe pede para ler o jornal que está na barbearia. Neste, ele lê uma matéria de um adolescente de 14 anos que matou sua mãe e que, logo em seguida, foi encontrado pela polícia (Dos Passos, 19-- , p.26). Isto é o suficiente para que ele comece a ter medo de ser descoberto:

Bud dobra o jornal cuidadosamente, deixa-o na cadeira e sai. Fora o ar cheira a multidão, está cheio de ruído e de sol. Não sou mais que uma agulha num palheiro... [...] Bud aperta o passo em direção ao largo da calçada barulhenta e onde o sol, atravessando a armação do trem elevado, traça na rua azul franjas de um amarelo cálido. Não sou mais que uma agulha num palheiro. (DOS PASSOS, 19-- , 26-7)

Na grande metrópole, Bud é um incógnito na massa. É o indivíduo que se desfaz em meio à multidão. Por isso, sem identidade própria, apenas um corpo em meio a milhares de outros corpos, não mais que uma “agulha no palheiro”. Consequentemente, sem passado: ninguém ao olhar para Bud adivinhará que ele matou um homem.

Este aspecto da multidão, enquanto fenômeno específico da metrópole – que é capaz de agregar indivíduos das mais diversas origens sociais, com interesses pessoais completamente distintos (Benjamin, 1994, p.58) – já está presente no final do século XVIII em Paris:

“É quase impossível – escreve um agente secreto parisiense em 1798 – manter uma conduta numa população densamente massificada, onde cada um é, por assim dizer, desconhecido de todos os demais, e não precisa enrubescer diante de ninguém” [Adolphe Schmidt, *Tableaux de la révolution française*, Leipzig, 1870, p.337]. Aqui, a massa desponta como asilo que protege o anti-social [sic] contra os seus perseguidores. Entre todos os seus aspectos ameaçadores, este foi o que se anunciou mais prematuramente; está na origem dos romances policíacos. (BENJAMIN, 1994, p.38)

No entanto, se a massa pode ser o asilo do antissocial, se Bud espera perder-se na multidão para que ninguém o encontre, este é apenas um dos dois lados da questão.

Alguns parágrafos à frente, no mesmo ensaio, Benjamin (1994) discorre a respeito dos mecanismos mobilizados no intento de conter os perigos que surgem junto com a multidão metropolitana:

Desde a Revolução Francesa, uma extensa rede de controles, com rigor crescente, fora estrangulando em suas malhas a vida civil. A numeração dos imóveis na cidade grande fornece um ponto de referência adequado para avaliar o progresso da normatização. [...]. Em bairros proletários, contudo, essa simples medida policial encontrou resistências [...]. Naturalmente, tais resistências nada puderam, por muito tempo, contra o empenho de compensar, através de uma múltipla estrutura de registros, a perda de vestígios que acompanha o desaparecimento do ser humano nas massas das cidades grandes. Esses esforços prejudicaram Baudelaire tanto quanto

qualquer outro criminoso. Fugindo dos credores, metia-se em cafés ou em círculos de leitura. [...]. Vagueava, assim, pela cidade, que há muito já não era a pátria do *flâneur*. (BENJAMIN, 1994, p.44-5)

Se estes mecanismos de controle refletem no modo como a cidade é organizada – e aqui a imprensa possui um papel determinante, como sugere a notícia de jornal lida por Bud – isto rebate no modo como o personagem se relaciona com o ambiente que o rodeia. Neste contexto, para Bud achar que está sendo perseguido, basta apenas um passo. Assim como ele não é ninguém na multidão, todos os outros indivíduos que o rodeiam também o são. Não sendo ninguém, podem ser quaisquer um. Podem, assim, serem todos detetives que estão em seu percalço.

É esta a impressão que Bud adquire de sua relação com a multidão e, em última instância, com a metrópole: todos devem ser detetives, caracterizados por seus chapéus coco, que o perseguem devido ao crime cometido. Esta síndrome de perseguição que Bud desenvolve em Nova York, assume sua forma plena um pouco antes de seu suicídio, quando ele, após conversar com o velho, sai de madrugada para tomar café:

Vá para onde fôr [sic], é a mesma coisa. Já não posso ir a nenhuma parte [...] São todos detetives que me perseguem, todos: os de chapéu-coco, os vagabundos de Bowery, cozinheiras velhas, os taberneiros, os condutores de bondes, os agentes, as mulheres, os marinheiros, os carregadores, os sujeitos das agências de trabalho... Esse velho piolhento acreditava que eu lhe ia dizer onde estava o maço⁴⁴... Belo logro vai levar. Ele e todos esses malditos detetives. O rio estava tranquilo, brilhante como o cano de fuzil. Vá aonde fôr, é a mesma coisa, já não posso ir a nenhuma parte. (DOS PASSOS, 19--., p.135)

De certa forma, todos são detetives, pois Bud não consegue superar o seu crime, a única coisa que faria com que ele parasse de ter delírios de perseguição. Mas, então cabe indagar: por que isto não ocorre? Porque Bud não consegue se estabelecer em Nova York, criar laços com a cidade que possibilitem a construção de uma nova vida?

Mais de um dos fragmentos que compõem a narrativa de Bud dizem respeito a sua busca por um emprego e de como, quando consegue um, a experiência é frustrante. Num primeiro momento, quando está vagando pela cidade, pergunta para mais de uma pessoa como conseguiria um “bom emprego”. E como sugere um senhor consertando lamparinas de azeite, e suas andanças só confirmarão esta fala, parece que isso não será possível em Nova York: “- Lugares bons onde dêem [sic] trabalho não há, amigo... Maus, sim, há de sobra... Eu, dentro de um mês e quatro dias completarei os sessenta e cinco anos, e tenho trabalhado desde os cinco anos; ainda não encontrei um emprego bom.” (DOS PASSOS, 19--., p.34). Ou por exemplo, quando a mesma pergunta é dirigida a um açougueiro:

⁴⁴ O maço de dinheiro do velho que lhe batia (Dos Passos, 19--., p.133).

- Vá... E eu que pensei que você ia me pedir esmola... Aposto que não é nova-iorquino... Eu lhe direi o que tem a fazer: siga direto pela Broadway abaixo até chegar a City Hall...
- É aí o centro das coisas?
- Sim, é... E depois vá subindo e pergunte ao prefeito: Diga-me, há alguma vaga no quadro dos vereadores?
- Vá p'ros diabos! – gritou afastando-se rapidamente. (DOS PASSOS, 19--., p.35)⁴⁵

Quando Bud consegue um emprego, é o lavador de pratos em uma lanchonete. Embora não se trate de um emprego em uma fábrica, é possível constatar, neste episódio, várias das consequências do processo de produção capitalista na relação que Bud estabelece com seu trabalho. Na lanchonete, também há uma espécie de linha de produção: Bud não cozinha, não serve os clientes, não opera o caixa, nem sequer seca os pratos. Ele apenas os lava: “Dois esfregões com o sapólio, água para enxaguá-los e colocá-los no escorredor para que o judeu narigudo os seque” (DOS PASSOS, 19--., p.52). Como Benjamin afirma,

Não é em vão que Marx insiste que, no artesanato, a conexão entre etapas do trabalho é contínua. Já nas atividades do operário de fábrica na linha de montagem, esta conexão aparece como autônoma e coisificada. A peça entra no raio de ação do operário, independentemente da sua vontade. E escapa dela da mesma forma arbitrária. (BENJAMIN, 1994, p.125)

E, para confirmar este caráter alienante do trabalho de Bud, o modo como é executado maquinalmente e de forma adestrada, o trecho acima citado é repetido mais duas vezes, com pequenas variações, ao longo do fragmento. Como fica evidente, para o emprego de lavador de pratos, nenhum dos conhecimentos que Bud possa ter adquirido no campo, antes de vir para a cidade, tem utilidade⁴⁶. Aqui novamente, a referência às reflexões de Benjamin pode ser pertinente: “O operário não-especializado é o mais profundamente degradado pelo condicionamento imposto pela máquina. Seu trabalho se torna alheio a qualquer experiência. Nele a prática não serve para nada” (BENJAMIN, 1994, p.126). De que adianta a prática, para Bud, de lavar pratos? Isto não vai fazê-lo lavar pratos melhor do que outras pessoas, ou acrescentar-lhe um conhecimento que possa levar para a vida, nos termos de Benjamin, agregar-lhe uma experiência. Não é a toa que, após um tempo desta tarefa maçante, Bud acredite que um dos clientes da lanchonete seja um detetive perseguindo-o: “Quando o homem de chapéu côco [sic] tornou a passar pela cozinha, Bud não desviou os olhos de suas mãos vermelhas e gordurosas. E que me importa que seja detetive?” (DOS PASSOS, 19--.,

⁴⁵ Este momento fica registrado na mente de Bud, como evidencia o trecho em que são narradas suas projeções de vida em Nova York, pouco antes de seu suicídio. Além de estar se casando com Maria Sacket, Bud imagina que está se dirigindo para City Hall para que o prefeito lhe nomeie vereador da cidade, o que seria um “bom emprego”.

⁴⁶ Muhlstein (1991, p.103 e seg.), no capítulo *Os estrangeiros em casa* refere-se à inadaptabilidade de vários grupos estrangeiros na cidade de Nova York associando-a ao fato destes serem oriundos de culturas arcaicas, tradicionais, cujos conhecimentos não são de muita valia na grande metrópole.

p.53). Após isso Bud larga sua tarefa e sai da lanchonete no intento de se esconder na multidão.

Foi afirmado anteriormente que Bud, ao misturar-se em meio à multidão, não possuía passado. Sua experiência em Nova York demonstra que ele também não possui futuro, pois a cidade lhe nega as possibilidades para tal. Não há futuro possível para um caipira que vem se refugiar de um crime na cidade grande. Bud não consegue arranjar um bom emprego, muito menos um casamento. E, além disso, quando vaga pelas ruas, é bombardeado pelos choques metropolitanos, que não consegue integrar à sua experiência de vida. Neste contexto, a multidão repleta de detetives é a única representação da metrópole que resta em Bud, “vá onde fôr [sic], é a mesma coisa. Já não posso ir a nenhuma parte” (DOS PASSOS, 19-- , p.135). Daí as expectativas de Bud só poderem ser realizadas num delírio e daí conceber o suicídio como única saída. Bud foi reificado pela metrópole.

Enquanto a narrativa de Bud lhe nega qualquer possibilidade de se estabelecer em Nova York, a narrativa de Ellen se desenvolve por caminhos distintos. Ellen, ao contrário de Bud, nasce em Nova York, é um produto de sua cultura e de seu modo de vida e isto, como analisado anteriormente, é demonstrado desde o momento de seu nascimento: ela é apenas mais uma entre os bebês nascidos aquele dia na maternidade. Mas, ao longo de sua narrativa, fica evidente que Ellen não se contentará em ser apenas mais uma, mobilizando vários esforços para ascender e ser reconhecida socialmente, para obter sucesso.

Os fragmentos da primeira parte de *Manhattan*, com exceção do último, narram os episódios de sua infância. Tais episódios retratam acontecimentos que refletirão no comportamento de Ellen como adulta sendo, desta maneira, determinantes na construção da personagem, assim como afirma Pouillon a respeito dos aparecimentos. Três destes episódios serão aqui analisados. Em dois deles, Ellen fala sobre ser menino. No primeiro deles, ela está voltando do teatro com o pai e, ao chegarem em casa, Ellen fala para sua mãe que gostaria de ser um menino.

- Mamãe, eu quero ser menino.
 - Não grite meu bem. Mamãe não se sente bem.
 - Eu quero ser menino.
 - Que é que você fez a essa menina. Ed? Está maluca.
 - Nós dois estamos excitadíssimos. Acabamos de ver uma comédia maravilhosa. Você teria ficado encantada; tão poética e... compreendeu? Maude Adams estava estupenda. Ellie adorou-a do princípio ao fim.
 - Eu quero ser um menino, papaizinho.
 - Gosto da menina tal como ela é. Iremos vê-la outra vez com você Susie.
- [...]

Ellen de pé, os olhava com seus grandes olhos castanhos. Logo se poz [sic] a saltar pelo quarto, cantarolando: “Ellie vai ser um menino, Ellie vai ser um menino”. (DOS PASSOS, 19--., p.33)⁴⁷

No outro trecho, Ellen e seu pai estão sentados em um banco de Battery Place com vistas à estátua da liberdade e um mendigo de idade avançada, após trocar umas palavras com Ed, lhe pede esmola⁴⁸. Depois de Ed lhe dar uns trocados, Ellen lhe fala:

- Mas papai, mamãe disse que não se deve fazer caso à gente que fala comnosco [sic] na rua e que quando acontecer isto precisa chamar um guarda e correr o mais que a gente possa, por causa desses sequestros que falam por aí.
- Não há perigo que me sequestram, Ellen. Isso acontece às crianças, só.
- Quando eu for grande poderei falar com as pessoas na rua?
- Não, querida, certamente que não.
- E se eu fosse menino, poderia?
- Creio que sim. (DOS PASOS, 19--., p.73)

Estes episódios dizem muito a respeito do que Ellen irá se tornar quando adulta. Primeiramente, pois, assim como Maude Adams, Ellen irá se tornar uma grande atriz de renome em Nova York. Em segundo lugar, pois ambos os episódios, de certa maneira, mais o segundo do que o primeiro, demonstram a desvalorização e o lugar ocupado pela mulher na sociedade estadunidense. No primeiro episódio, Ellen quer ser um menino, pois quer ser como Peter Pan e, para isso, não pode ser menina. Já, no segundo, fica evidente que Ellen não pode conversar com estranhos, demonstrando que homens têm direitos não concedidos a mulheres.

Outro episódio exemplar do modo como sua infância refletirá em seu comportamento quando adulta é aquele em que sua mãe lhe põe para dormir e sai para jogar baralho com uns amigos. Ellen fica com muito medo por estar só, por estar escuro no quarto, de modo a se produzirem jogos de sombras, e pelos barulhos que provém da rua. Ela quer o pai, mas este está trabalhando. Solitária em seu quarto, Ellen só consegue se tranquilizar no momento em que resolver admitir que está com medo, no momento em que começa a chorar.

No que se refere a este último episódio, é possível afirmar que o fato de Ellen ter sido deixada sozinha se reflete no modo como se comporta com relação às outras pessoas. Em vários fragmentos posteriores de sua narrativa é possível constatar como trata os outros com indiferença e como, no final das contas, acaba se tornando aquela menina que foi deixada

⁴⁷ Maude Adams foi uma famosa atriz estadunidense, que ficou famosa por sua atuação como Peter Pan, no ano de 1905, na Broadway. É muito provável que Ellen e seu pai tenham ido vê-la em *Peter Pan*, o que explicaria porque Ellen tanto desejava ser menino. A análise que se seguirá parte deste pressuposto.

⁴⁸ Aqui o narrador produz uma crítica social por meio da ironia a partir do momento em que confronta a estátua da liberdade com um mendigo pedindo esmola (Dos Passos, 19--., p.71-2). Antigamente, havia a seguinte inscrição em seu pedestal: “Venham a mim as multidões exaustas, pobres e confusas ansiosas pela liberdade. Venham a mim os desabrigados, os que estão sob a tempestade... Eu guio-os com a minha tocha” (Emma Lazarus, 1875). Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Est%C3%A1tua_da_Liberdade . Acesso em: 5 de maio de 2015.

sozinha no quarto quando pequena. A cena se repetirá quando Ellen deixa o seu primeiro marido e vai se hospedar no hotel Brevort.

Vestiu a camisola e foi ao telefone. “Faça o favor de mandar chocolate e biscoitos ao 108... o mais depressa possível, por favor”. Meteu-se na cama. Recostada, com as pernas abertas entre os frescos lençóis, começou a rir. Grampinhos lhe maguavam [sic] a cabeça. Sentou-se, tirou-os todos, e numa sacudidela deixou cair sobre o ombro a cabeleira solta. Apoiando o queixo nos joelhos dobrados, poz-se [sic] a pensar. Da rua vinha, ocasionalmente, o ruído dos caminhões que passavam. Nas cozinhas do pavimento inferior começara um ruído de pratos. De toda a parte vinha o zumbido do tráfego que recomeçava. Sentia-se faminta e solitária. A cama era como uma canoa na qual embarcara *sozinha e assim devia continuar para sempre*, fluctuando [sic] num oceano encapelado. Um calafrio lhe correu pela espinha. Ela apertou ainda mais o queixo sobre os joelhos dobrados. (DOS PASSOS, 19-- , p.177, grifos meus)

Se antes, a solidão havia se imposto de acordo com condições exteriores, agora é, ao que se sugere, uma escolha própria que Ellen promete levar para o resto de sua vida, pois, se se envolver muito, pode sair ferida, abandonada como quando pequena.

Afora o fato de Ellen estar na cama nos dois episódios é possível notar mais duas equivalências entre ambos. Uma delas é o modo como Ellen está sentada na cama, com “o queixo sobre os joelhos dobrados”, uma clara referência ao episódio de sua infância, em que, com medo, está exatamente na mesma posição – “Ellie se encolhia, apertando o queixo contra os joelhos” (DOS PASSOS, 19--, p.54). A outra é que em ambos os episódios existem alusões ao ambiente externo. No primeiro, ele é um dos motivos do medo de Ellen: “Fora do prédio, fora de casa, rodas, galopes de cascos, vozes que se perdem. O estrondo aumenta” (idem). Neste segundo, parece indicar que mesmo rodeada por centenas de pessoas, pelo movimento da metrópole, estas pessoas não dizem nada a ela, que permanece solitária, em seu quarto de hotel. Este distanciamento em relação aos outros que Ellen parece tentar impor a si mesma – mas que nem sempre será bem sucedido, como se mostrará adiante – faz parte do modo como busca aparar os choques da metrópole. Uma forma de se proteger das relações que nela se estabelecem.

No que diz respeito aos dois primeiros episódios que foram transcritos da infância de Ellen, eles são determinantes em dois aspectos. Pois, se ela não se torna um homem, ela assumirá o comportamento racional e frio muitas vezes tido como uma característica masculina na sociedade. Suas principais amigas na vida adulta serão Ruth Prynne e Cassandra Wilkins e, normalmente, o comportamento destas é descrito como histérico – elas sempre estão a chorar e são efusivas – em relação ao de Ellen. Como exemplo, é possível aludir ao episódio em que Cassie vai a sua casa lhe contar que está grávida e que não sabe o que fazer.

Cassie está se debulhando em lágrimas e, em determinado momento, sente enjoos e necessita ir ao banheiro para vomitar. A reação de Ellen, então, é a seguinte: “[...] andava, impaciente, com os dentes cerrados. Odeio as mulheres, odeio as mulheres” (DOS PASSOS, 19--., p.197). Embora Cassie já tivesse em mente o aborto, Ellen convence-a a realiza-lo e a acompanha até a casa da mulher que realiza abortos que ela conhece. E, alguns episódios antes, quando conversando com Cassie também, quando esta diz que os homens são terríveis, Ellen rebate: “- Nada disso... São bem melhores do que as mulheres, pode crer” (idem, p.174).

O outro aspecto em que estes episódios da infância de Ellen estão refletidos refere-se ao fato de Ellen, assim como Maude Adams, ter se tornado uma grade atriz de teatro. Atuar é o modo que Ellen encontra para lidar com o lugar que lhe cabe, enquanto mulher, na sociedade. Ela não terá os privilégios que os homens possuem, mas por outro lado, assim como Helena de Tróia, Ellen é muito bonita e usará este atributo para seduzir vários homens e, com isso, obter deles o que deseja, mais especificamente, ascender socialmente. Em vários episódios é possível notar como Ellen sempre está produzida e bem vestida, o que faz com que seja o centro das atenções, de modo a fazer com que todos os olhares recaiam sobre ela. Escolhe-se aqui dois trechos para ilustrar isto:

Quando ela atravessou a curva da pista de automóveis, seus saltos altos mergulharam no asfalto. Dois marinheiros estavam refestelados num banco ao sol. Um deles assobiou quando ela passou. Ela sentiu seus olhos gulosos colados à sua nuca, às suas coxas, às suas ancas. Ela procurou evitar que seus quadris rebolessem muito enquanto andava. [...]. Tudo estava ardente, suarento, empoeirado, comprimido por policias e roupas domingueiras. Por que não tomara o elevado? Ellen fitava os olhos de um jovem de palheta, que conduzia um “roadster”, vermelho, marca “Stutz” à calçada. Seus olhos fuzilaram nos dela, ele inclinou a cabeça para trás e sorriu-lhe avançando os lábios de tal maneira que pareciam roçar suas faces. Ele puxou o breque e abriu a porta com a mão. Ela virou o rosto e se afastou, de cabeça erguida (DOS PASSOS, 19--., p. 144-5)

O Sr. Harpsicourt riu espalhafatosamente e procurou aprofundar seu olhar risonho através de seus óculos dourados, nos olhos cinzentos de Ellen. Ruborizada, ela baixou a vista para a metade retalhada de sua pera. Com a sensação de ter um espelho atrás de si, sentia os olhares perscrutadores de homens e mulheres nas mesas circunvizinhas. (DOS PASSOS, 19--., p.385)

Ser o centro das atenções faz parte da concepção de sucesso que Ellen carrega. Mas isto implica em ser objeto de desejo alheio, o que está profundamente relacionado com sua reificação. Ellen não se produz para se sentir bem, mas sim para chamar a atenção dos demais. Além disso, não é apenas nos homens que provoca olhares, se por um lado Ellen é objeto de desejo destes, por outro, será alvo de inveja das outras mulheres. Nestes trechos, sobretudo no primeiro em que, num domingo, Ellen está passeando pelo parque, é possível notar o modo

peculiar como se dão as relações na metrópole, como as pessoas se portam e como a multidão se coloca nas ruas – é significativa a presença de um carro e o modo como o homem que o conduz se comporta com relação a ela⁴⁹.

Dos quatro homens com quem se relaciona ao longo da narrativa, fica evidente que de dois deles, só lhe interessa o sucesso e a colocação social que pode obter. São eles: John Oglethorpe e George Baldwin⁵⁰. John, ou Jojo, como lhe chama Ellen, está envolvido no ramo do teatro. É seu primeiro marido e, ao que tudo indica, ela não o ama – o que pode ser verificado no episódio que narra sua lua de mel –, sendo o casamento uma forma de conseguir bons papéis no teatro. Sua lua de mel está no ultimo da primeira parte e sinaliza a entrada de Ellen na vida adulta. No entanto, mais do que um meio para a manipulação e uma profissão, a atuação pautará o modo como Ellen se porta e se relaciona, de forma geral, com as pessoas.

Mais do que um simples comportamento, a encenação, na narrativa de Ellen, assume proporções muito maiores. Aqui, mais do que uma mera conduta individual, o que está implícito – e que a narrativa de Jimmy só confirma – é que, em Nova York, as relações se dão por meio da farsa, do logro, da hipocrisia. Isto se torna evidente em um episódio, talvez, dos mais significativos da narrativa de Ellen em que ela, ainda casada com Jojo, está tendo um caso com Stanwood Emery, ou apenas Stan. O narrador deste fragmento não está focalizado em Ellen, muito menos em Stan, e sim num juvenzinho, que aparecerá apenas neste trecho da narrativa e que se faz passar por carteiro para poder entrar nos prédios e, pelas escadas de incêndio, roubar apartamentos vazios. É possível notar, já de início, que este jovem possui algo em comum com Ellen: ele, usando um boné de carteiro, também toma partido da encenação para obter o que deseja. E este rapazinho irá roubar, justamente, o prédio em que Ellen⁵¹ e Stan se encontram. Após entrar pela janela de um quarto e roubar um relógio e um maço de notas, ele passa para o andar inferior e entra em outro quarto, por um acaso, o quarto de Cassandra Wilkins, Cassie⁵². No entanto, algo não ocorre da maneira prevista. Cassie tem um cachorrinho que irá começar a latir para ele, o que faz com Ellen e Stan percebam sua presença:

⁴⁹ Este episódio, em sua totalidade, é muito rico em termos de descrição das relações na metrópole. Nele são descritas várias espécies de passantes, seus trajés, o modo como se portam. Após a volta que Ellen dá o parque, ela pegará um ônibus e enquanto este faz o seu trajeto, serão narrados trechos de conversas dos passageiros que Ellen ouve (Dos Passos, 19--., p. 144 e seg.).

⁵⁰ Os outros dois serão Stanwood Emery e Jimmy Herf.

⁵¹ Ellen mora numa espécie de pensão de artistas. Cada um deles ocupando um quarto da mesma.

⁵² Cassie também mora nesta pensão e aparecerá em outros episódios da narrativa. Apenas a focalização de um deles estará centrada em sua personagem. É o episódio em que Cassie está saindo com McAvoy, ao que tudo indica, o capitão que regatou o corpo de Bud do rio.

O quarto se inundou, súbitamente [sic], de claridade. Uma moça surgira na porta aberta, apontando-lhe um revólver. Havia um homem atrás dela.

- Que quer v.?! Ora vejam só, é um rapaz do telégrafo...

A luz parecia um halo dourado em torno do cabelo dela, revelando o contorno do seu corpo esbelto sob um quimono de seda vermelha. O jovem deixava ver-se, pela camisa desabotoada, seu peito moreno e peludo.

- Bem, que faz v. neste quarto?!

- Por favor, senhora, foi a fome que me trouxe aqui minha e de minha mãe, que está na miséria.

- Não é maravilhoso, Stan? Ele é um ladrão de alcova, (Ela brandiu o revólver). Venha cá para o "hall".

- Sim, senhora, tudo que a senhora disser, mas não dê cabo de mim. Pense na minha mãe, que está morrendo de fome.

- Muito bem, mas se v. roubou alguma coisa, tem de m^a devolver!

- Palavra, não tive tempo!

Stan caiu numa poltrona, às gargalhadas.

- Ellie, v. ganhou a taça... Não a julgava capaz disso.

- Ora, não representei esta cena todo o último verão?... *Me* dê seu revólver.

- Não, senhora. Não carrego arma, – respondeu o rapaz.

- Bem, não acredito em v., mas creio que o deixarei ir. (DOS PASSOS, 19--,
p.158)

A partir deste trecho, quando Ellen ameaça o rapazinho da mesma forma que encena no teatro e que ele próprio está, também, a encenar, quando fala que está roubando porque está com fome⁵³, a barreira entre realidade e espetáculo é explicitamente rompida e, por um momento, é possível constatar que, para Ellen, assim como para muitos outros, dentre eles, o falso carteiro, esta barreira não existe. Descortina-se a farsa na qual está mergulhada a sociedade nova yorkina: para ser alguém na cidade, é necessário encenar. Para completar, após sair do apartamento de Ellen, o rapazinho pega o elevador e se dirige, se não para sua casa, ao menos para a de uma conhecida, que lhe recebe vestindo “um casaco de arminho, semi-aberto [sic] sobre a „lingerie“ rendada colada ao corpo” (DOS PASOS, 19--,
p.159). Quando ele lhe mostra o relógio que conseguiu roubar, ela lhe diz que não era de grande valor por ser um *Ingersoll* e ao mostrar o maço de notas, descobre-se que estas eram falsas: “- *Me* deixa ver. (Ela arrancou as notas da mão dele, os olhos faiscantes). Oh, v. está maluco, menino. (Ela atirou o dinheiro ao chão e torceu suas próprias mãos num gesto obsceno). *Sua besta*, isso é dinheiro de palco. É dinheiro de mentira, *seu* „miolo de galinha“, *seu* filho da...” (idem, p.159-60). Com este último logro, o narrador encerra um ciclo de mentiras que estão acumuladas umas sobre as outras. Quando se procura o que resta por detrás delas, verifica-se apenas um vazio pelo qual escorrem as relações travadas na metrópole.

⁵³ Num momento anterior do fragmento o rapaz havia entrado numa lanchonete para comer (Dos Passos, 19--,
156-7) e, além disso, o desenrolar da narrativa demonstra que não há uma mãe faminta na miséria (idem, p.159-60).

O fragmento que sucede este na narrativa retoma a história de Ellen e Stan. Eles estão no quarto rindo do ocorrido e, logo depois, resolvem dar uma volta. Nele, é possível notar o quanto Ellen está apaixonada por Stan – e aqui ela sente algo, existe uma subjetividade própria, Ellen não é agida pela metrópole, em outros termos, reificada. Ela não está mais se portando de acordo com sua máscara social e nos é demonstrado o que realmente está sentindo.

Ellen permanecia o tempo todo remexendo, com o garfo, pedacinhos frios e rijos de carne de coelho. Ela começara a lacrimejar mansamente. Seus olhos pareciam duas pétalas orvalhadas. [...]. Ela ergueu-se de repente.

- Stan, eu vou para casa. Tenho de me levantar cedo e ensaiar o dia todo, amanhã. Telefone-me ao meio dia, no teatro.

[...]

Uma vez de novo ao ar livre, na Broadway, ela se sentiu bem alegre. Parou no meio do quarteirão, esperando o bonde para a cidade alta. Um taxi passava, zunindo, de vez em quando. Do rio, trazido pelo vento morno, vinha o lamento interminável dos apitos dos vapores. No seu vácuo interior milhares de gnomos construíram altas e frágeis torres de marfim. O bonde, deslizando [sic] sobre os trilhos estacou. Ao embarcar, ela recordava o cheiro do corpo de Stan, suarento, em seus braços. Deixou-se cair num banco, mordendo os lábios para evitar de chorar. Meus Deus, é horrível estar-se apaixonada. Defronte, dois homens de cara de peixe conversavam alacrememente, dando palmadas nos joelhos um do outro e rindo.

[...]

Ellen saltou do bonde e saiu caminhando por entre a solidão das casas vãs [sic] da Rua 105. Um cheiro de colchões e travesseiros sonolentos exalava do bloco de casas de janelas estreitas. Ao longo das sarjetas latas de lixo tresandavam acremente. À sombra de um portal um rapaz e uma moça fortemente enlaçados pareciam um só vulto. Despedida. Ellen sorriu satisfeita. O maior sucesso da Broadway. Essas palavras pareciam um elevador a transportá-la vertiginosamente para o alto, àquelas paragens onde os luminosos dansavam [sic] passando de escarlata e amarelo e verde, onde havia jardins suspensos repletos de orquídeas e o murmúrio dolente de um tango dansado [sic] num vestido verde-amarelo, com Stan, enquanto os aplausos de milhões de admiradores estrugiam ao redor, como uma ovação. O maior sucesso da Broadway.

Ela subia os degraus de mármore. Ante a porta marcada “Sunderland”, um sentimento de profunda angústia subitamente a assaltou. Ela permaneceu longo tempo com o coração em suspenso e a chave ante a fechadura. Depois, num gesto decidido, ela empurrou a chave no ferrolho e abriu a porta. (DOS PASSOS, 19-- , p.162-3)

É possível notar que a narrativa procura captar os pensamentos que passam pela mente de Ellen e seu caráter contraditório – ora ela quer chorar, ora está feliz. Ellen não é apenas uma representação social, não está mais atuando como na maioria dos casos, ela é aquilo que está sentindo – várias emoções decorrentes do que está acontecendo com ela. Mas, mais do que isto, neste trecho, percebe-se não apenas um confronto entre os próprios sentimentos de Ellen, mas entre o que ela está sentindo e a paisagem urbana pela qual passa. Aqui, ela está completamente desligada do espaço pelo qual circula. E o auge do conflito entre um e outro se

dá quando ela está caminhando pelas ruas vazias, em meio às latas de lixo, e vê um casal se despedindo, o que faz se sentir feliz e pensar na sua carreira como atriz. Cabe ressaltar que a imagem que Ellen constrói de felicidade está muito associada a seu sucesso e reconhecimento profissional como atriz pelo público, à noção de ascensão social, representada pelas palavras que a transportam como um elevador. Ainda que isto não esteja explícito, desponta neste trecho a imagem de que ela está no topo de um arranha-céu – um dos símbolos mais característicos da metrópole. Apesar dela estar apaixonada, o papel delegado a Stan neste devaneio é quase secundário, o que está em jogo é sua carreira como atriz, o que demonstra a importância da vida pública para Ellen e a relação entre atuação e ascensão social. Se ainda está se lidando com os sentimentos de Ellen e não com sua representação perante a sociedade, este trecho demonstra como isto foi incorporado por ela em seus mais íntimos recônditos.

O romance de Ellen com Stan prossegue durante mais alguns episódios. Ela resolve se separar de Jojo e acabar com a farsa de seu casamento. Sua carreira no teatro está indo de vento em popa. Mas, então, Stan some por alguns episódios e um belo dia, quando Ellen está numa espécie de baile – acompanhada por Harry Goldweiser, agente de teatro, que tenta convencê-la a participar da turnê de uma peça – se depara com Stan na pista de dança e ele está acompanhado por uma mulher. Seu nome é Pearline e Stan está casado com ela (Dos Passos, 19--, p.256). Ellen fica arrasada.

Será feita uma breve interrupção na interpretação da narrativa de Ellen para que a de Stan seja analisada, pois acredita-se que isto contribuirá para compreensão da história de Ellen e dos motivos pelos quais ela se apaixonou por ele. A narrativa de Stan está contida na segunda parte de *Manhattan* e, apesar de possuir poucos episódios, é de extrema importância na produção de sentido da obra como um todo. Assim como Ellen pode ser compreendida como uma das personagens mais bem adaptadas à metrópole – ainda que isto ocorra à custa da negação de seus sentimentos, da atuação, e por consequência, de sua reificação – o mesmo pode ser afirmado com relação a Stan, no entanto, em sentido distinto.

Stan pode ser considerado como uma das expressões mais características da metrópole, pois é o personagem que melhor representa o seu ritmo frenético. Se Bud é o personagem que menos se integra a vida cultural de Nova York, dada a sua situação de caipira, sem condições mentais de apreender o ritmo da metrópole⁵⁴, mas também sem

⁵⁴ Mais de um trecho da narrativa de Bud refere-se aos choques que o interpelam na metrópole. Como, por exemplo, o trecho em que presencia um suicídio (Dos Passos, 19--, p.70) e aquele em que quase ocorre um acidente de carro, anteriormente citado.

dinheiro, Stan é o personagem que representa exatamente o oposto. Filho de um grande advogado de Nova York, o que Stan, dada sua condição financeira, melhor sabe fazer é aproveitar aquilo que a metrópole pode lhe fornecer. Ele é um rapaz de vinte e dois anos que, expulso da universidade, está sempre bebendo, farreando e se envolvendo em encrencas, como quando vai visitar Ellen em seu camarim e não pode ser visto para não sujar a reputação da atriz em ascensão, que o esconde no banheiro. Stan teima em dormir, pois está bêbado, e resolve deitar na banheira. Quando o espetáculo termina e Ellen resolve chama-lo para ir embora, descobre que ele abriu o registro da banheira e está todo ensopado. Ele é obrigado, então, a vestir uma das roupas de Ellen para saírem do teatro. Do modo como leva a vida, é exemplar o que afirma logo após o episódio em que o ladrãozinho invade o quarto de Cassie: “Roubo, adultério, fuga pelas escadas de incêndio, gatunagens pelo telhado. Por Judas, que vida divertida!” (DOS PASSOS, 19--., p.161).

Um dos aspectos determinantes na construção do personagem de Stan é o fato de ser o único, da narrativa toda, a possuir um carro, citado inúmeras vezes e que o acompanha em todos os lugares. Mais do que um bem econômico, o carro, neste caso, pode ser considerado um objeto da cultura tipicamente metropolitana, um símbolo da velocidade e do encurtamento das distâncias. O que está representado em um episódio em que Stan vai visitar Jimmy e convidá-lo para conhecer Ellen: “- Não terá alguma coisa que se beba, por aí, Herf? Dingo e eu temos uma sêde [sic] doutro mundo. Viemos directamente [sic] de Boston, apenas parando para tomar gasolina e água. Há dois dias que não prego os olhos. Vou ver se resisto a semana toda” (DOS PASSOS, 19--., p.181)⁵⁵. E como se pode notar pelo excerto, o carro de Stan não é apenas um simples carro, como os demais, é um carro que tem um nome⁵⁶, o que só vem a confirmar seu papel como símbolo da cultura metropolitana. Dingo representa o culto da materialidade na cidade grande, o consumo e o fetichismo da mercadoria. Stan, inclusive, chega a mandar pintar Dingo de outra cor: “-Querira pintá-lo de vermelho, como um carro de bombeiros, porém o homem da garage me persuadiu a pintá-lo de azul como o uniforme de um guarda-civil...” (idem, p.183). O fato de Stan desejar pintá-lo como um carro de bombeiros é uma espécie de premonição de seu futuro como se evidenciará logo a seguir.

Outros trechos da narrativa de Stan, dado seu papel na obra, antecipam o desfecho de seu futuro – o que ocorre com outros personagens, mas em proporções menores. Em um destes trechos, conversando com Jimmy, ele afirmará que não vê graça em ser bem-sucedido:

⁵⁵ Assim como a metrópole, Stan não dorme.

⁵⁶ O dingo é uma espécie de lobo selvagem, em extinção, original da Austrália. Apesar de assemelhar-se fisicamente a cachorros domesticados, pode ser muito violento. Vive em pequenos grupos ou solitariamente.

- Por que cargas d'água todo mundo quer triunfar? Gostaria de encontrar alguém que quizesse [sic] fracassar. Isso é a única coisa sublime.

[...]

- Mas, que se pode fazer com o triunfo ao alcança-lo? Não se pode comê-lo, nem bebê-lo. Claro, eu compreendo que as pessoas, que não têm dinheiro suficiente para viver com conforto, se esforcem por consegui-lo [sic]. Mas triunfo... (DOS PASSOS, 19--, p.184)

Para Stan não faz sentido triunfar, pois já possui uma condição financeira abastada, o que permite ver de outra perspectiva a vida na metrópole. Neste sentido, triunfar aproxima-se do reconhecimento social pela posição alcançada – desejo de vários dos personagens da obra –, o que implica não aproveitar a vida, o que vai contra a postura de Stan. Este trecho pode ser considerado como um prenúncio em sua narrativa, pois mais do que fracassar, ele se autodestruirá, num dos episódios mais significativos da obra.

Na narrativa de Stan é de suma importância, assim como as referências bíblicas nela presentes, a noção de um destino predeterminado. Stan não apenas se comporta de maneira autodestrutiva, pois não vê sentido em triunfar, está entediado com a vida, mas também está fadado a isto, como demonstram os alertas de vários personagens que lhe dizem que irá se matar de tanto beber. Não por acaso, é confirmada a praga rogada por Jojo: “- Minha maldição cairá sobre v. para sempre, Elaine... Para sempre, está ouvindo?... Na noite em que ninguém se ri e ninguém zomba. Não pense que não o vejo... Se acontecer alguma tragédia, não será culpa minha. / - Bo-oa noite – berrou Stan” (DOS PASSOS, 19--, p.205). Neste episódio Stan e Ellen estão se encontrando no apartamento em que Jimmy está se hospedando e Jojo surge, no meio da noite, e do térreo fica condenando tanto o casal, quanto Jimmy por suas posturas e atitudes. Está chovendo quando Jojo vai embora, uma possível referência ao dilúvio, um dos motivos bíblicos recorrentes no livro.

O episódio em que Ellen descobre que Stan se casara com Pearline é o último do sexto capítulo, *Cinco questões legais*. O sétimo capítulo, *Se eu fosse um arranha-céu*, como afirmado no segundo capítulo da dissertação, possui apenas três episódios que são todos referentes à narrativa de Stan, a seu fim, à possível concretização da profecia de Jojo, a tragédia pela qual este não será responsável.

O primeiro destes episódios (Dos Passos, 19--, p.260 e seg.) é caracterizado pela profusão de canções populares e pela referência às epígrafes do primeiro e segundo capítulos. Neste episódio, é por meio da montagem de atrações que a narrativa é articulada. As canções exercem o papel de relacionar a narrativa de Stan à de Ellen e aludem ao mito bíblico do dilúvio. Ambas as epígrafes retomadas versam sobre a metrópole e atrelam o destino de Stan

ao destino de Nova York. Além disso, Stan embarca no ferry, fator que indica a importância de sua narrativa para a obra e o caráter cíclico desta.

No segundo episódio Stan chega a seu apartamento e não encontra Pearlina, que havia ido ao mercado. Começa, então, a partir de um delírio, a destruir os móveis da casa e, por fim, acaba por incendiar-se junto a eles. De acordo com as relações estabelecidas no primeiro episódio, o suicídio de Stan se apresenta como uma referência ao futuro de Nova York que, por estar corrompida deverá perecer, seja através do dilúvio, seja do fogo purificador que também destruiu Sodoma e Gomorra. É por isso que grande parte do significado mítico de *Manhattan* está contido na narrativa de Stan. E, a partir deste episódio ganha sentido a identificação de Jimmy, que no último episódio da obra sai de Nova York, com Ló. O terceiro episódio narra a ida de Pearlina ao mercado e o momento em que está chegando em casa e presencia o incêndio. O conjunto dos dois constitui uma montagem paralela e coroa o fim da história de Stan.

No capítulo seguinte a este, *Mais um rio antes do Jordão* – referência a canção *One more river to cross*, uma das alusões ao dilúvio que está presente na narrativa de Stan –, o último da segunda parte, cinco dos seis episódios são dedicados à narrativa de Ellen. Se ela já estava arrasada com a notícia do casamento de Stan, ficará muito mais ao saber de sua morte, pois, além de estar apaixonada por ele, Ellen está esperando um filho dele. A profecia de Jojo está concretizada:

Como uma máscara de fadiga ela observa através das janelas saltitantes⁵⁷, casas de frutas, cartazes, edifícios em construção, caminhões, moças, mensageiros, policiais. Se tenho um filho, filho de Stan, crescerá para sacudir a 7ª Avenida sob um céu pesado de chumbo, de onde nunca despenca a neve, observando casas de frutas, cartazes, edifícios em construção, caminhões, moças, mensageiros, policiais... Ela comprimiu os joelhos, sentou-se erecta [sic] na ponta do assento, cruzando as mãos sobre seu ventre esbelto... Oh, Deus, que brincadeira de mau gosto me fizeram, levando Stan dos meus braços, queimando-o deixando-me mais nada do que isto que cresce em mim e que vai me matar. Choraminga dentro de suas mãos trêzidas [sic]. Oh, meu Deus, por que não me leva? (DOS PASSOS, 19--, p.274)

Aqui é possível notar como o olhar cinematográfico – “casas de frutas, cartazes, edifícios...” – do narrador é o próprio olhar de Ellen sobre a metrópole e o modo como ela o relaciona com o fato de estar grávida. Seu filho tem de ser importante em Nova York e uma pessoa de sucesso – a temática retorna. Ellen está angustiada com sua situação e, no episódio seguinte, que narra um encontro de amigos num restaurante, ela pedirá que Jimmy a acompanhe até em casa e, então, lhe contará que está esperando um filho de Stan e que pretende largar sua vida de atriz

⁵⁷ Ellen está em um taxi.

para cuidar dele. Jimmy fica admirado com sua atitude: “- Meus Deus, é a coisa mais corajosa que já ouvi de uma mulher... Oh, Ellie, v. é maravilhosa... Meu Deus, se ao menos lhe pudesse dizer o que eu...” (DOS PASSOS, 19--., p.277). Mas, neste momento, ela o interrompe e diz ser uma idiota. Ele tenta novamente, ao que parece, se declarar para ela, no entanto, ela lhe fecha a porta na cara. No próximo episódio, Ellen estará, acompanhada de um amigo, embarcando no ferry⁵⁸, e das poucas palavras que eles trocam, ela desabafa: “- Oh, se v. soubesse como pouco me interesse pelas coisas, v. não continuaria me atormentando com todas essas palavras... V. sabe: casamento, sucesso, amor – tudo são simples palavras” (DOS PASSOS, 19--., p.278). O episódio seguinte, que encerra a segunda parte do livro, narra a ida de Ellen ao médico para realizar um aborto. Nele, dois elementos aludem ao caráter cíclico da obra e ao modo como este constrói a narrativa como um todo. São eles: a passagem pelo ferry que também se dá, como afirmado anteriormente, na narrativa de Stan antes de sua morte; e o fato da segunda parte, assim como a primeira, terminar com uma morte. Assim como o suicídio de Bud, o aborto que Ellen faz e que altera totalmente o rumo de sua vida sinaliza a reificação levada a últimas consequências pela metrópole. Apesar do que disse a Jimmy, Ellen não está disposta a abrir mão do reconhecimento social que conquistou com sua carreira de teatro e a ser mãe solteira em uma sociedade moralista. Sua desilusão com os ideais de vida estadunidenses acaba incorrendo apenas na sua confirmação. A partir deste ponto de sua narrativa, ou seja, durante a terceira parte da obra, o comportamento de Ellen, que ora pendia à espontaneidade, ora à representação social, irá cada vez mais se enraizar nesta última. Ela estará cada vez mais distante daqueles que a rodeiam e, regida pela noção de sucesso, mais reificada.

Aproximadamente na metade da segunda parte se tem notícia de que a Primeira Guerra Mundial começara. Na transição da segunda para a terceira parte há um corte na narrativa. Esta última parte se inicia com o fim da guerra e a volta de alguns dos principais personagens da obra que haviam partido para a Europa. O pressuposto básico do corte facilmente se identifica: é o fato de que a narrativa se dá na cidade de Nova York. No entanto, se tal corte é fruto desta exigência, por outro lado, também integra a produção de sentido da obra. Mais especificamente, ele obriga o leitor a tentar preencher as lacunas que foram deixadas pela narrativa. Sem nenhum aviso anterior, descobre-se agora que tanto Ellen, quanto Jimmy deixaram suas carreiras e foram trabalhar na guerra, ela como enfermeira da

⁵⁸ Assim como no primeiro episódio de *Manhattan* em que Bud embarca no ferry quando está chegando em Nova York, há aqui um violinista tocando.

cruz vermelha e ele como jornalista correspondente e, ao voltarem aos Estados Unidos, estão casados e têm um filho, Martin.

Se Ellen, apesar de ter abortado o filho de Stan, resolveu largar sua carreira de sucesso como atriz para ir trabalhar na guerra como enfermeira, este já é um ato que demonstra seu descontentamento com o tipo de vida que levava em Nova York, mas isto não significa que, novamente, ela não irá se deixar levar pelos mesmos ideais de vida de antes da viagem. Ellen e Jimmy precisam procurar empregos. Jimmy está desiludido com o jornalismo, mas também não vê muitas opções e, neste contexto, justamente quem encontra um emprego primeiro será Ellen. Um emprego de escritora, justamente, numa revista, no qual será bem sucedida, assim como na sua carreira de atriz. Logo depois, Jimmy, penosamente, retomará sua carreira como jornalista. Desde que voltam da Europa, o casamento deles não vai bem. Aos poucos vão se distanciando, e Ellen pede para que ele procure um apartamento só para ele, pois os horários deles não coincidem já que Jimmy trabalha de madrugada escrevendo.

Jimmy sofre muito com esta separação não oficial e, certo dia, após mudar-se para outro apartamento, ele procurará Ellen de madrugada para conversar⁵⁹. Ela está dormindo e o recebe ainda sonolenta, fazendo pouco caso de sua angústia. Quando ele lhe pergunta se ela ainda gosta dele, ela lhe responde da seguinte maneira: “- V. sabe que eu sou louca por v. e sempre serei. / - Quero dizer amor, v. sabe o que é, seja como fôr [sic] – explodiu ele. / - Creio que não amo ninguém mais, a não ser os mortos... Sou uma criatura terrível. Não adianta falar nisso” (DOS PASSOS, 19--., p.361). Torna-se evidente que, após o abalo que o caso com Stan provocou em sua vida, Ellen não está disposta a ter sentimentos por mais ninguém. Não apenas pelo fato de afirmar que não ama mais Jimmy, mas pelo modo como reage, de modo geral, à situação, assumindo uma postura cínica: sim, ela é terrível, mas não pode fazer nada a respeito disso.

Na medida em que Ellen se afasta de Jimmy, ela se aproxima de George Baldwin, fato que se torna extremamente revelador do modo como ela acaba sucumbindo à representação social na metrópole para obter conforto e uma boa colocação social, sucesso. A união de Ellen com George é sintomática do modo como possuem escolhas de vida semelhantes. George é um personagem que está presente ao longo de toda a obra e sua narrativa inicia-se alguns meses após ele ter obtido o título de advogado, estando desempregado. Eis que George lê no jornal sobre o acidente de Gus McNiel, um leiteiro que havia entrado na linha do trem com

⁵⁹ Mais de um episódio narra os conflitos entre Jimmy e Ellen. Neles, no entanto, o foco do narrador está em Jimmy. Inclusive, o narrador, por vezes, por meio do discurso indireto livre, se confunde com Jimmy, sobretudo, nos seus pensamentos. Deste modo, parte-se aqui do pressuposto de que tais episódios, apesar de apresentarem uma imagem da reificação de Ellen na metrópole, dizem muito mais a respeito de Jimmy do que dela.

sua carroça no momento em que este estava passando. George, então, tem a brilhante ideia de oferecer seus serviços de advogado a Gus e sua família para que consigam uma gorda indenização da empresa ferroviária. Quando George vai visitar a esposa de Gus, se apaixona por ela e eles têm um caso. No entanto, nenhum dos dois estará disposto a abrir mão de suas colocações sociais para viver o romance. A tragédia alavanca a carreira de George como advogado. Ele e Gus, que se torna político se tornam amigos e parceiros na vida pública.

No episódio em que Ellen conhece Stan, George, já um advogado bem sucedido, acompanha-a e, desde já, se mostra interessado por ela, que procura se esquivar de suas indiretas. George projeta em Ellen uma justificativa para todas as frustrações que teve ao longo de sua carreira:

Eu tenho trabalhado incessantemente, a vida toda, desde os 14 anos. Chegou a hora de deixar tudo isso de lado, por um momento. Quero viver, viajar, pensar, ser feliz. Não posso aguentar mais o mesmo ritmo de vida. Quero aprender a me divertir, e relaxar a tensão... Eis onde entra v.

- Mas, não quero servir de tampa à válvula de segurança de ninguém... – disse ela rindo, deixando as pálpebras tombarem. (DOS PASSOS, 19--., p.149)

Como a própria Ellen percebe, George a toma como objeto de satisfação de seus desejos. E, assim como na vida profissional está em plena ascensão social por meio da advocacia, em outros termos, conseguindo aquilo que queria, George não admite um não como resposta, pois isto significa uma derrota. E se, de certo modo, ele instrumentaliza suas relações, Ellen age da mesma maneira: não aprofunda suas relações com ele, pois isto não lhe interessa no momento:

- Não compreende que enlouquecerei se não a fizer minha? V. é a única coisa no mundo que eu realmente desejo.

- George, não quero ser propriedade de ninguém... V. não compreende que uma mulher quer alguma liberdade? Seja razoável. Terei de ir para casa se v. continuar falando assim.

- Por que me deu esperança, então? Eu não sou dessa espécie de homem que se pode manejar como um boneco. V. sabe disso. (DOS PASSOS, 19--., p.234)

O ápice deste conflito se dá no episódio do qual foi retirada esta citação. Nele os dois saem para jantar e, num momento posterior a este diálogo, George a ameaça com um revólver, por ela não querer se envolver com ele. Evidencia-se aqui o caráter violento de sua postura, antes apenas sugerido em seu discurso.

Com o conhecimento deste episódio, a união de Ellen e George no final do livro ganha novas proporções, na medida em que demonstra o que ela é capaz de fazer para se estabelecer socialmente em Nova York. Mas para tanto, Ellen tem de pagar um preço muito caro, do qual ela está consciente. Ela terá que abrir mão de toda sua espontaneidade e de seus desejos que não seriam bem vistos pela sociedade. Se a imagem mais exemplar da reificação – no sentido

de um sujeito tornado coisa, objeto, sem autonomia, pensamentos ou desejos próprios – é a de Bud é seu corpo inerte sendo resgatado do rio, há duas imagens que operam no sentido de indicar a reificação de Ellen e que estão presente no momento em que ela decide se juntar a George:

Durante o jantar ela sentiu um frio glacial, infiltrar-se nela como cocaína. Decidira-se. Era como se houvesse colocado sua fotografia em seu devido lugar, gelada para sempre num único gesto. Um cinto invisível de amargura lhe apertava a garganta, estrangulando-a. Ao lado dos pratos, do quebra-luz de marfim róseo e dos pedaços de pão partidos, as faces dele sobre a camisa branca sacudiam-se. Seu rosto enrubesceu. O nariz inclinava ora para um lado, ora para outro, enquanto sobre os dentes amarelos os lábios se moviam eloquentemente. Ellen percebia que estava sentada com as pernas cruzadas, rígidas como uma figura de porcelana sob a roupa. Tudo ao redor parecia duro e esmaltado, o ar listrado de azul pela fumaça dos cigarros, se transformando em cristal. O rosto dele, insensível como o de um boneco, se agitava diante dela. Ela estremeceu e levantou os ombros. (DOS PASSOS, 19--., p.392)

No início do parágrafo a imagem que indica a reificação de Ellen é a da fotografia, que representa o peso da decisão de se juntar com George para o seu futuro. Aqui, a medida da infelicidade de Ellen ao tomar esta decisão é a medida de sua reificação. Em termos, ela está escolhendo contra sua própria vontade, pois, para conseguir uma colocação confortável na metrópole, ela é obrigada a abrir mão de sua subjetividade e se juntar a um homem que, assim como ela, recalcou suas vontades, foi reificado – ele também é um boneco – e, além disso, a toma apenas por objeto. A segunda imagem, a de Ellen como uma figura de porcelana, só vem a confirmar a imagem de rigidez oriunda de sua reificação. Embora ela, ao contrário de Bud não se suicide, suas escolhas a levam a uma espécie de morte interior.

O último episódio da narrativa de Ellen é aquele em que ela presencia o incêndio que fere gravemente Ana Cohen e que já foi referido mais de uma vez. Nele, os resquícios da humanidade em Ellen se manifestam, pois, como afirmado anteriormente, ela se identifica com Ana, é capaz de compreender o sofrimento e a dor que lhe provocaram o acidente, e isto também lhe gera dor e sofrimento, daí o fato de procurar evitar tal identificação reificando-se.

Ao longo da narrativa de Ellen é abordada, como se procurou demonstrar aqui, a tensão existente entre a manifestação de sua subjetividade e reificação, como processo tipicamente metropolitano. O último parágrafo de sua narrativa parece sugerir que está última triunfará:

Quando o taxi para e o porteiro abre a portinhola, ela salta nas pontas dos pés, lépida como uma dansarina [sic], paga e envereda pela porta giratória⁶⁰,

⁶⁰A porta giratória enquanto símbolo da metrópole é de extrema importância em *Manhattan*. O fato da porta girar antes que a mão de Ellen toque o vidro, sugere o modo como, ao invés de tomar suas próprias decisões, ela é agida pelas forças da metrópole.

as faces um pouco coradas, os olhos cintilantes como as luzes da noite azul-marinho nas ruas profundas. A porta gira antes que sua mão enluvada toque o vidro. Tem súbita sensação de haver esquecido algo. Luvas, bolsa, estojo de pó, lençinho – tenho tudo comigo. Não trouxe sombrinha. Que esqueci eu no taxi? Entrementes, avança sorridente em direcção [sic] a dois homens grisalhos vestidos de preto, com peitilhos brancos, que se levantam, sorriem e lhe estendem [sic] as mãos. (DOS PASSOS, 19-- , p.419)

Note-se aqui que os artigos que Ellen revista ao perceber que esqueceu algo são todos artigos de sua representação social. Como fica evidente, aqui é crucial o fato de ela realizar tal questionamento ao passar pelas portas giratórias. É possível afirmar que, com este gesto, fica para trás o que restava de sua humanidade completando, assim, seu processo de reificação – daí a impressão de ter esquecido algo. E, se sua trajetória de vida demonstra como procurou escapar do processo de massificação que, já de início, se dá na maternidade – o que a levou a buscar sucesso e reconhecimento social – ela só o conseguirá a custo, justamente, daquilo que lhe é mais caro, sua própria identidade.

Após a introdução neste capítulo realizada pela menção ao artigo publicado por Amanda em seu blog, foi realizada uma abordagem dos principais fatores que ancoraram o desenvolvimento de Nova York e consolidaram sua condição de segunda maior metrópole do início do século XX e do modo como foram representados em *Manhattan*. Já, a terceira parte do capítulo procurou demonstrar as relações que alguns dos protagonistas travaram com a metrópole a partir deste cenário. Uma confrontação destas relações com as que Amanda teve com Nova York produz uma terceira imagem que, muito provavelmente, nos auxilia a compreender o motivo pelo qual perdeu a batalha com a cidade. Podese considerar que, ao contrário de Amanda, Ellen vence a batalha com a metrópole, pois, afinal de contas, consegue a colocação e o reconhecimento social que queria. De alguma forma, Ellen, então, conseguiria se impor à coação de Nova York. No entanto, mais adequado seria afirmar que Ellen tornada boneca de porcelana em uma realidade já petrificada tomou o partido da metrópole nesta batalha.

Considerações Finais

No desenvolvimento da presente dissertação duas colocações não foram aprofundadas, sendo deixadas em segundo plano. Uma delas é a de que poderia se afirmar que *Manhattan* é pura montagem paralela. A outra diz respeito à afirmação de Sartre de que a prosa de Dos Passos teria por objetivo gerar a revolta do leitor perante a realidade que o rodeia.

Com relação à primeira afirmação, ela está relacionada com uns dos maiores atributos de *Manhattan*. Esse atributo é capaz de elucidar, de forma única, a necessidade de uma narrativa cinematográfica em uma obra sobre a vida na metrópole. Se *Manhattan* é montagem paralela, e, mais do que isso, montagem pura, isto se deve à exigência de *simultaneidade* que a cidade grande requer para ser captada. Seguramente nenhuma das narrativas em particular que integram a obra daria conta de produzir o mesmo efeito produzido pelo conjunto de todas elas.

Para Sartre, é por meio da dissimulação de sua arte que Dos Passos provocaria a revolta dos leitores. Essa dissimulação, ou em outros termos, seu realismo, como se procurou demonstrar, é uma exigência do caráter cinematográfico de *Manhattan*. Caráter este que não pode ser dissociado da montagem, um dos expedientes responsáveis pelo modernismo da obra. Caberia, pois, afirmar que é somente através da associação desses dois atributos que Dos Passos conseguiria despertar a reflexão no leitor. Na primeira edição de “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, Benjamin (1994) realiza a seguinte reflexão sobre a sucessão de imagens no cinema:

Compare-se a tela em que se projeta o filme com a tela em que se encontra o quadro. Na primeira, a imagem se move, mas na segunda, não. Esta convida o espectador à contemplação; diante dela, ele pode abandonar-se às suas associações. Diante do filme, isso não é mais possível. Mas o espectador percebe uma imagem, ela não é mais a mesma. Ela não pode ser fixada, nem como um quadro nem como algo real. A associação de ideias do espectador é interrompida imediatamente, com a mudança da imagem. Nisso se baseia o efeito de choque provocado pelo cinema, que, como qualquer outro choque, precisa ser interceptado por uma atenção aguda. *O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo*. Ele corresponde a metamorfoses profundas do aparelho perceptivo, como as que experimenta o passante, numa escala individual, quando enfrenta o tráfico, e como as experimenta, numa escala histórica, todo aquele que combate a ordem social vigente. (BENJAMIN, 1994, p.192, grifos do autor)

Fundamentada na montagem, a prosa de Dos Passos também produz um efeito de choque que, assim como aquele produzido pelo cinema, necessita de uma atenção aguda para ser compreendido além de seu brusco impacto inicial. Aqui, no enalço da afirmação de Sartre, a montagem sinaliza o limiar entre o pensamento crítico-reflexivo e a reificação oriunda da

metrópole. Faz-se necessário seguir as pistas sorrateiramente registradas pelo narrador, realizar as associações contidas entre os fragmentos – partes do livro, capítulos, episódios, parágrafos ou mesmo palavras – para que então se compreenda, antes que a porta giratória se mova sem o nosso consentimento, o que é *Manhattan Transfer*.

Referências bibliográficas

- AUERBACH, Erich. A meia marrom. In: *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Tradução: George B. Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1976. (Coleção Estudos – Crítica).
- BAZIN, André. A evolução da linguagem cinematográfica. In: *O cinema, ensaios*. Tradução: Heloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- _____. Ontologia da imagem fotográfica. In: *O cinema, ensaios*. Tradução: Heloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v.1).
- _____. Paris do segundo império. In: *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução: José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BERNARDET, Jean-Claude. A luta pela linguagem. In: *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2006. (Coleção Primeiros Passos; 9)
- DOS PASSOS, John. John Dos Passos. In: *Os escritores: as históricas entrevistas da Paris review*. Seleção: Marcos Maffei. Tradução: Alberto A. Martins. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- _____. *Manhattan Transfer*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1953.
- _____. *Manhattan Transfer*. Tradução: Enéas Camargo. Curitiba, São Paulo e Rio de Janeiro: Editora Guará, 19--.
- _____. *Paralelo 42*. Tradução: Marcos Santarrita. São Paulo: Benvirá, 2012.
- EISENSTEIN, Sergei. Dickens, Griffith e nós. In: *A forma do filme*. Apresentação, notas e revisão técnica, José Carlos Avelar. Tradução: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- FOSTER, Gretchen. John Dos Passos's Use of Film Technique in Manhattan Transfer and The 42nd Parallel. In: *Literature/Film Quarterly* 14, 1986.
- GAY, Peter. Prosa e poesia – as intermitências do coração. In: *Modernismo: o fascínio da heresia: de Baudelaire a Beckett e mais um pouco*. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- GOODSON, A. C.. Manhattan Transfer and the Metropolitan Subject. In: *Arizona Quarterly: A Journal of American Literature, Culture, and Theory*, Vol. 56, N. 1, Spring 2000.
- HEGEMAN, Susan. U.S. Modernism. In: SEED, David (edição). *A Companion to Twentieth-Century United States Fiction*. Chichester; Malden, MA: Wiley Blackwell, 2010.
- HOOKE, Andrew; SEED, David. John Dos Passos. In: SEED, David (edição). *A Companion to Twentieth-Century United States Fiction*. Chichester; Malden, MA: Wiley Blackwell, 2010.

- MARKUN, Paulo. Prefácio. In: DOS PASSOS, John. *O Brasil em movimento*. Tradução: Magda Lopes. São Paulo: Benvirá, 2013.
- MORETTI, Franco. O feitiço da indecisão. In: *Signos e estilos da modernidade: ensaios sobre a sociologia das formas literárias*. Tradução: Maria Beatriz de Medina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- MUHLSTEIN, Anka *A ilha prometida: a história de Nova York do século XVII aos nossos dias*. Tradução: Júlio Castañon Gruimarães. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- NOVENTA, Amanda. *Eu amo Nova York. Mas Nova York não me ama*. Disponível em: <http://blogs.estadao.com.br/amanda-viaja/eu-amo-nova-york-mas-nova-york-nao-me-ama/>. Acesso em: 29 de julho de 2014.
- PIZER, Donald. John Dos Passos in the 1920s: The Development of a Modernist Style. In: *Mosaic: a journal for the interdisciplinary study of literature*, v. 45, n. 4, December 2012.
- POUILLON, Jean. A contingência. In: *O tempo no romance*. Tradução: Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.
- _____. Os modos da compreensão. In: *O tempo no romance*. Tradução: Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.
- SARTRE, Jean Paul. Sobre John dos Passos e 1919. In: *Situações I: crítica literária*. Tradução: Cristina Prado. São Paulo: Cosac & Naif, 2005.
- SENNET, Richard. Conclusão: Corpos cívicos – Nova York multicultural. In: *Carne e pedra*. Tradução: Marcos Aarão Reis. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010.
- _____. Parte III: artérias e veias. In: *Carne e pedra*. Tradução: Marcos Aarão Reis. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010.
- SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanesa R. (orgs.) *O cinema e a invenção da vida moderna*. Tradução: Regina Thompson. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- VANDERWERKEN, David L. Manhattan Transfer: Dos Passos's Babel Story. In: *American Literature*, Vol. 49, No. 2, May, 1977.
- WESSELING, Elisabeth. Modernist Experiments with the Historical Novel. In: *Writing History as a Prophet: postmodernist innovations of the historical novel*. Utrecht Publications in General and Comparative Literature, 1991.
- WILLIAMS, Raymond. Quando se deu o modernismo? In: *Políticas da modernidade: contra os novos conformistas*. Tradução: André Glaser. São Paulo: Ed. da UNESP, 2011.